

Ut pictura philosophia

Visuelle Kunsttheorie in der italienischen Druckgraphik von Federico Zuccari bis Carlo Maratta

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. phil.)

im Fach Kunstgeschichte

eingereicht an

der Philosophischen Fakultät III

der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Julia Scheu M.A.

Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

(vormals Philosophische Fakultät III)

Gutachter:

1. PD. Dr. Peter Seiler, Humboldt-Universität zu Berlin

2. Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, Ludwig-Maximilians-Universität, München

Eingereicht im Dezember 2013

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Dezember 2014

Für Johannes und Valentin

I. Einleitung – Zur Funktion und Tradition visueller Kunsttheorie.....	1
II. Forschungsstand und Fragestellung.....	6
II.1. Vergleichende Studien als Forschungsdesiderat.....	6
II.2. Fragestellung – Die Malerei: Von der Metakunst zur Metawissenschaft.....	10
III. Die Malerei als Metakunst - Federico Zuccaris <i>Il Lamento della Pittura</i>.....	14
III.1. Forschungsstand und Entstehungskontext.....	14
III.1.1. Beschreibung.....	14
III.1.2. Forschungsstand und Fragestellung.....	18
III.1.3. Druckvarianten und Datierung.....	22
III.1.4. Verleger und Textautoren.....	26
III.1.5. Zur zeitlichen Einordnung in das Werk Federico Zuccaris, Cornelis Corts und Benito Arias Montanos.....	29
III.2. Bild-Thesen zur Entstehung, Wirkung und sozialen Bedeutung von Malerei.....	35
III.2.1. Die Inspirationsszene - Autonomes Schöpfertum im Bannkreis einer <i>Occasio</i> -ähnlichen Inspirationsbringerin.....	35
III.2.2. Das „Bild im Bild“ – Ein Plädoyer für die Vorrangstellung der Malerei unter den Artes.....	43
III.2.3. Das <i>Lamento della Pittura</i> als bildliche Antizipation der <i>Idea de`Pittori, Scultori e Architetti</i>	56
IV. Die Malerei als visuelle Philosophie - Pietro Testas <i>Il Liceo della Pittura</i>.....	69
IV.1. Forschungsstand und Entstehungskontext.....	69
IV.1.1. Beschreibung.....	69
IV.1.2. Forschungsstand und Fragestellung.....	77

IV.1.3. Entstehungskontext und Motivation.....	80
IV.1.4. Pietro Testa und die römische Verlegerfamilie de Rossi – Verleger und Adressaten	86
IV.2. <i>Il Liceo della Pittura</i> als Tempel der Weisheit.....	94
IV.2.1. Zum Verhältnis von Wissenschaft, Malerei und Philosophie - Pietro Testa als Vertreter einer aristotelischen Kunstauffassung.....	94
IV.2.2. Die Malerei als ethisches Korrektiv - <i>Il Liceo della Pittura</i> im Kontext von Pietro Testas <i>Trattato della pittura ideale</i> und Platons Malereikritik.....	107
IV.2.3. Malerei und Philosophie - Zu Pietro Testas Künstlerbild, Federico Zuccaris <i>Idea de' Pittori</i> und der kunsttheoretischen Tradition.....	114
IV.2.4. Die Malerei im Kontext von Philosophie und Dichtung – Testas <i>Liceo della Pittura</i> und die antike Bildbeschreibung der <i>Tabula di Cebete</i>	123
V. Der Maler als stoisch-kynischer Philosoph - Salvator Rosas <i>Il Genio di Salvator Rosa</i>.....	132
V.1. Forschungsstand und Entstehungskontext.....	132
V.1.1. Beschreibung.....	132
V.1.2. Forschungsstand und Fragestellung.....	139
V.1.3. Entstehungskontext und Motivation.....	143
V.1.4. Salvator Rosa und der römische Graphikmarkt – Verlegerische Autonomie als historische Notwendigkeit.....	155
V.2. Der Maler als Philosoph - <i>Il Genio di Salvator Rosa</i> als Zentrum einer kunsttheoretischen Graphikfolge.....	163
V.2.1. Maler und Philosophen - Salvator Rosas Künstler-Genius im Kreise von Apelles, Platon, Diogenes und Demokrit.....	163
V.2.2. Zur Genese geistiger Bilder - Salvator Rosas <i>Demokrit in Meditation</i> als Visualisierung geistiger Schaffenshaft.....	174
V.2.3. <i>Il Genio di Salvator Rosa</i> – Zu Rosas kunsttheoretischem Ideal des Maler- Philosophen.....	179

V.2.4. Rosas *Il Genio di Salvator Rosa* und Domenichinos *Letzte Kommunion des Heiligen Hieronymus* – Rosas Künstlerbild im Kontext einer zeitgenössischen Plagiats-Debatte..189

VI. Der Maler als Skeptiker - Carlo Marattas *Scuola del Disegno*.....195

VI.1. Forschungsstand und Entstehungskontext.....195

VI.1.1. Beschreibung.....195

VI.1.2. Forschungsstand und Fragestellung.....201

VI.1.3. Druckzustände und Datierung.....205

VI.1.4. Entstehungskontext und Motivation.....213

VI.2. Marattas *Scuola del Disegno* - Zur mangelnden Erkenntnisfähigkeit des Künstlers und der irrationalen Qualität von Malerei.....220

VI.2.1. Marattas *Scuola del Disegno* als Beitrag zur akademischen Grazia-Debatte – Ein Gegenentwurf zum rationalen Kunstverständnis der Pariser Académie Royale.....220

VI.2.2. Der Maler als skeptischer Philosoph - Marattas *Scuola del Disegno* und Ciceros *Akademische Abhandlungen*. Ein Plädoyer für eine neue Akademie.....237

VI.2.3. Marattas Genie-Vorstellung und das künstlerische Ideal Giovan Pietro Belloris – Die Malerei im Spannungsfeld von Theorie und Praxis.....252

VII. *Ut pictura philosophia* - Zur visuellen Kunsttheorie von Federico Zuccari, Pietro Testa, Salvator Rosa und Carlo Maratta.....261

VIII. Anhang.....277

IX. Abbildungsteil.....284

X. Abbildungsverzeichnis.....346

XI. Literaturverzeichnis.....360

I. Einleitung – Zur Funktion und Tradition visueller Kunsttheorie

In seinem 1997 geschaffenen, kleinformatischen Gemälde *Der Sucher* (Abb.1) setzt sich Neo Rauch, der Protagonist der Neuen Leipziger Schule und gefeierte Star der deutschen Gegenwartskunst, pointiert mit der Malerei und dem für die eigene Profession zentralen Moment der Themenfindung und Werkgenese auseinander. Während im Vordergrund die leere Leinwand auf der Staffelei und zwei Farbtöpfe warten, ist der Maler im Hintergrund dabei, seine Umgebung mit einem Detektor zu erkunden, wie man ihn von Mienenräumern und Schatzsuchern kennt. Nach Rauchs Vorstellung ist der Maler also ein Suchender, welcher dem Führer eines Detektors entsprechend über ein außergewöhnliches Wahrnehmungsvermögen verfügt. Durch seine übernatürliche Sensibilität in besonderer Weise zur Themenfindung befähigt, unterscheidet sich der Künstler vom Nicht-Künstler, welchem die vom *Sucher* empfangenen Impulse vollkommen unzugänglich und verborgen sind.

Rauch, der uns in seiner mit zeitgeschichtlicher Symbolik aufgeladenen Malerei meist als rätselhafter Kommentator unserer Gesellschaft entgegentritt, definiert den Maler und damit sich selbst in seinem autoreferentiellen Gemälde als eine Art Sensor. Aufgrund dieser besonderen Befähigung ist der Maler zugleich Sonderling und Stimulus der Gesellschaft. Die malerische Begabung jedoch wird Rauchs Bildfindung entsprechend nicht etwa mit Blick auf die besonderen technischen Fertigkeiten, sondern vielmehr auf eine besondere Befähigung des Künstlers im Bereich der Themenfindung gedacht. Mit Hilfe der Fantasie weiß der Maler all das bildlich erfahrbar zu machen, was bis zum Moment der Bildfindung für die optische Sinneswahrnehmung noch im Verborgenen liegt.

Auch wenn Rauch den Maler im *Sucher* nicht - wie für die künstlerische Selbstdarstellung ausgehend vom Typus des Lukasbildes prägend - als ein von metaphysischen Kräften getriebenes Individuum zeigt, sondern ihm vielmehr die aktive Rolle des Suchers zuweist, wird an dieser Stelle dennoch der metaphysische Aspekt künstlerischer Werkgenese thematisiert. Nicht zuletzt hinsichtlich der Gründe für das besondere sensorische Vermögen des Malers kommen metaphysische Erklärungsmomente ins Spiel, welche schließlich auch in dem aus himmlischen Sphären auf die Leinwand niederfahrenden Lichtstrahl visuell Ausdruck finden. Zudem

thematisiert Rauch in seiner autoreferentiellen Schöpfung mit der noch leer ins Bild gesetzten Leinwand die allgegenwärtige Gefahr des Versagens, die Möglichkeit, dass die Suche nach künstlerischer Inspiration trotz aller Bemühungen letztlich erfolglos bleibt. Und so scheint auch in Rauchs rätselhafter Bildfindung der inhaltliche Rahmen auf, innerhalb dessen selbstbezügliche Bildaussagen seit der Renaissance Position beziehen: Zwischen metaphysischer Inspiration und künstlerischer Autonomie, zwischen handwerklicher Perfektion und intellektueller Vollkommenheit.

Wie das Beispiel des *Suchers* zeigt, fordert der Versuch einer künstlerischen Selbstbestimmung bis heute immer wieder Maler zur bildlichen Reflexion über die eigene Person und Profession heraus. Ist der Maler als ein Suchender, als das Sprachrohr metaphysischer Kräfte oder vielmehr als ein von seiner Inspiration getriebenes Genie zu verstehen? Und liegt die ideale Künstlerexistenz vorrangig im Erwerb technischer Fertigkeiten, oder aber vielmehr in einer besonderen geistigen Schaffenskraft, einem angeborenen künstlerischen Genie begründet?

Die künstlerische Selbstauffassung war und ist innerhalb dieser Extreme einem stetigen historischen Wandel unterworfen. In Abhängigkeit von soziokulturellen wie autobiographischen Umständen findet das Bild von sich selbst und der eigenen Profession seit dem 16. Jahrhundert in komplexen Bildfindungen mit stets neuen Akzentuierungen und Stoßrichtungen Ausdruck. In diesem Zusammenhang ist etwa von Bedeutung, ob der Maler vorrangig Auftragsarbeiten oder aber für den freien Markt produziert, ob er im Kontext einer Akademie oder aber unter den Kritikern derselben anzutreffen ist. Mit der Definition der eigenen, zwischen fleißigem Studium und wachsendem Geniekult einzuordnenden Künstlerexistenz haben sich seit Ausgang des 16. Jahrhunderts vor allem Federico Zuccari, Pietro Testa, Salvator Rosa und Carlo Maratta bildlich auseinandergesetzt. Jene vier Maler haben besonders komplexe Visualisierungen ihrer jeweiligen künstlerischen Selbstwahrnehmung geschaffen und ihre zeichnerischen Entwürfe teils eigenhändig sowie teils durch beauftragte Kupferstecher in das reproduzierbare Medium der Druckgraphik überführt und damit öffentlich gemacht. Diese ikonographisch anspruchsvollen Blätter sollen im Folgenden sowohl in ihrem soziokulturellen wie auch wissenschaftsgeschichtlichen Kontext erstmals vergleichend analysiert werden.

Für die bildliche Auseinandersetzung mit der eigenen Profession haben Maler bereits seit der Renaissance vielfältige ikonographische Wege gefunden. Neben dem autonomen Selbstporträt sind mit Werkstattbild und Pictura-Allegorie weitere Bildtypen entstanden, welche die Thematisierung von Kunst und Künstler im Bild möglich gemacht haben. Während sich das Werkstattbild im 17. Jahrhundert jedoch vorrangig in der niederländischen Malerei - nicht zuletzt wegen seiner genrehaften Thematik - großer Beliebtheit erfreut, tritt dem Selbstporträt in Italien - maßgeblich von Giorgio Vasaris Dekorationen seiner beiden Künstlerhäuser (1540 bzw. 1573) und den Illustrationen seiner Künstlerviten ausgehend - die Malerei-Allegorie zur Seite. Die weibliche Personifikation der Malerei verleiht fortan einem gesteigerten künstlerischen Selbstbewusstsein Ausdruck, welches die eigene, bis dato zünftisch organisierte Profession nicht mehr unter die artes mechanicae, sondern vielmehr unter die artes liberales gezählt sehen wollte.

Vor allem im Medium der Druckgraphik erfährt jene Allegorisierung der Malerei mit dem ausgehenden 16. Jahrhundert eine ikonographische Weiterentwicklung zu komplexen Bildprogrammen, die nicht allein die Malerei als Abstraktum, sondern Themen der zeitgenössischen Kunsttheorie in vielfigurigen Kompositionen kommentieren. Der personifizierten Pictura kommt, wie in den meisten Fällen auch der Darstellung des Malers, in jenen autoreferentiellen Schöpfungen meist nur noch eine untergeordnete Rolle zu. Stattdessen thematisieren diese Blätter grundlegende kunsttheoretische Fragen, wie etwa die Bedeutung von Begabung bzw. Studium als Voraussetzungen von Malerei, das Verhältnis von Theorie und Praxis, von geistigem und manuellem Schaffensprozess, von Antikenstudium und Inventio, von Naturwiedergabe und künstlerischer Freiheit aber auch Überlegungen zur gesellschaftlichen Funktion und Bedeutung von Malerei.

Diese bildliche Auseinandersetzung mit der Genese, den Grundlagen und Zielen von Malerei, welche vorrangig in der italienischen Druckgraphik des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts zu beobachten ist, wird im Folgenden erstmals anhand von vier hinsichtlich ihrer ikonographischen Dichte und Progressivität herausragenden Beispielen - Federico Zuccaris *Lamento della pittura* (Abb.2), Pietro Testas *Liceo della pittura* (Abb.3), Salvator Rosas *Genio di Salvator Rosa* (Abb.4) und Carlo Marattas *Scuola del Disegno* (Abb.5) - einer eingehenden Analyse und vergleichenden

Interpretation unterzogen. Sofern für die Deutung der Arbeiten oder aber die Vermittlung einzelner Motive relevant, finden in diesem Zusammenhang auch andere autoreferentielle Blätter dieser Maler sowie Werke von Zeitgenossen Berücksichtigung. Neben der Rekonstruktion der Entstehungszusammenhänge, dem Verhältnis von Text und Bild und der ikonographischen Tradition der Darstellung wird sich die Analyse der einzelnen Blätter unter anderem mit kritischen Fragen der Ikonographie befassen. Hierbei wird unter anderem der Vergleich mit der kunsttheoretischen Traktatliteratur, zeitgenössischen Emblembüchern und ikonographischen Handbüchern im Mittelpunkt stehen, um den individuellen Gehalt der einzelnen kunsttheoretischen Positionen in ihrem jeweiligen historischen Kontext zu erschließen. Auch die Frage nach den Verlegern, Adressaten, Vertriebswegen und schließlich der Motivation bzw. dem Zweck jener bildlichen Reflexionen über Malerei im Medium der Druckgraphik darf in diesem Zusammenhang nicht ungestellt bleiben. Die zentrale und von der bisherigen Forschung vernachlässigte Gemeinsamkeit der hier erstmals vergleichend vorgestellten Blätter, welche alle im Kontext der italienischen Akademiebewegung entstanden sind, jedoch völlig unterschiedliche kunsttheoretische Positionen vertreten, liegt im wachsenden Bestreben, die Malerei nicht mehr nur in den Rang der Artes Liberales zu erheben, sondern diese vielmehr im Sinne einer Metawissenschaft über das neuzeitliche Wissenschaftspanorama hinauszuhoben. Denn wie erstmals anhand der umfassenden Analyse und Neubewertung der einzigartigen Ikonographien gezeigt werden kann, kommt dem Vergleich zwischen Malerei und Philosophie als der Mutter aller Wissenschaften in der visuellen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts eine vollkommen neuartige Bedeutung zu. Der Vergleich mit der Metawissenschaft der Philosophie¹ hat das Interesse der Künstler geweckt und neue Spielräume für die bildliche Definition des eigenen künstlerischen Selbstverständnisses eröffnet, während der traditionelle Vergleich zwischen Malerei und Dichtung, wie er aus dem Horazschen Diktum „Ut pictura

1 „Ursprünglich mit Wissenschaft überhaupt identisch, hat die Philosophie im Zuge ihrer thematischen Entfaltung verschiedene Teildisziplinen ausgebildet und später z. T. als eigenständige Einzelwissenschaften aus sich entlassen. Leitend war dabei v.a. der auf Platon zurückgehende Kanon der im Späthellenismus kanonisierten sieben „freien Künste“ (Artes liberales) und die aristotelische Einteilung in theoretische Wissenschaften, praktische Handlungswissenschaften und Herstellungswissenschaften.“, Artikel *Philosophie*, in: Brockhaus Philosophie 2009, S. 316. Zu den wissenschaftlichen Anfängen der Philosophie vgl. auch den Artikel *Vorsokratiker*, in: Brockhaus Philosophie 2009, S. 444f.. Auch in der zeitgenössischen Literatur wird die Philosophie wie in der 1625 erschienenen Neuauflage von Cesare Ripas *Iconologia* als „Madre di tutte l'Arti liberali“ beschrieben, vgl. Ripa, 1625, S. 235.

poesis“ hervorgegangen ist, für die in dieser Arbeit vorgestellten Positionen sichtlich an Bedeutung verliert.

Letztlich widmet sich die vorliegende Untersuchung somit auch jener sowohl in der neueren kunsthistorischen als auch philosophischen Forschung thematisierten Frage nach dem reflexiven Potenzial des Bildes, welche 2005 auch im Zentrum einer interdisziplinären Tagung der Universität Hildesheim stand, deren Ergebnisse 2010 unter dem Titel „Kann das Denken malen? - Philosophie und Malerei in der Renaissance“ veröffentlicht wurden.² Während die Fähigkeit, Unsichtbares sichtbar zu machen, lange Zeit nur der philosophisch-theologischen Reflexion und damit dem Medium der Sprache zugeschrieben worden war, begannen ausgehend von Nikolaus Cusanus bereits einzelne Autoren der Renaissance die Bedeutung des Bildes für das philosophische Denken zu erkennen und damit das Bild zunehmend als erkenntnisstiftendes Medium zu begreifen.³ Diese Überlegungen zur Stellung des Bildes innerhalb des Denkens stellen philosophiehistorisch einen tiefgreifenden Bruch mit dem ikonoklastischen, alles Sinnliche ablehnenden Zug der traditionellen theoretischen Reflexion dar und finden im späten 16. Jahrhundert schließlich ihren Höhepunkt bei Giordano Bruno, der in seiner *Explicatio triginta sigillorum* (1583) die Auffassung vertritt, dass man kein Philosoph sein könne, ohne Maler zu sein.⁴ Und so vertritt schließlich auch die Mehrheit der Autoren des interdisziplinär angelegten Sammelbandes die Auffassung, dass die Malerei sogar Dimensionen des Denkens eröffnet, die dem Medium der Sprache verschlossen bleiben,⁵ weshalb im Folgenden mit Blick auf die vorgestellten graphischen Beispiele visueller Kunsttheorie auch der Frage nach dem spezifischen reflexiven Vermögen des Bildes, seiner medialen Autonomie und einer möglichen Vorrangstellung gegenüber dem Medium der Sprache nachgegangen werden soll.

² Bocken/Borsche, 2010.

³ Bocken/Borsche, 2010, S. 7ff.

⁴ Bocken/Borsche, 2010, S. 9ff; Leinkauf, 2010, S. 47-48.

⁵ Bocken/Borsche, 2010, S.13.

II. Forschungsstand und Fragestellung

II.1. Vergleichende Studien als Forschungsdesiderat

Während die hinsichtlich Ikonographie und Aussage noch in weiten Teilen ungeklärte Forschungssituation zu den vier Einzelblättern erst im jeweiligen Unterkapitel vorgestellt wird, soll zunächst lediglich auf die vereinzelt vorhandenen Forschungen zur bildlichen Autoreferentialität im Allgemeinen eingegangen werden. Veröffentlichungen, die auf eine Visualisierung von kunsttheoretischen Vorstellungen und damit auf die bildliche Darstellung der theoretischen Voraussetzungen von Malerei und Künstlertum ausgerichtet sind, sind bisher nahezu ausschließlich zu Einzelwerken oder aber in Form von zeitlich und räumlich ausschweifenden Überblickswerken nachweisbar. Folglich sind die in der vorliegenden Untersuchung vorgestellten, römischen Druckgraphiken und die Kunstvorstellungen ihrer Autoren – trotz ihrer medialen und regionalen Parallelen – noch nicht in dieser Zusammenstellung vergleichend untersucht worden. Da die bisherigen Forschungen entweder auf die Entwicklung der Maleriallegorie oder die Darstellung des Paragone bzw. der Akademiedarstellung fokussiert sind, waren weniger zeitliche, räumliche und inhaltliche, sondern stets ikonographische Einschränkungen für die Auswahl des jeweiligen Beispielkanons maßgeblich. Somit haben, wenn überhaupt, nur einzelne der vier vorgestellten Druckgraphiken in die panoramatisch angelegten Überblickswerke Eingang gefunden. In Matthias Winners für die Auseinandersetzung mit selbstbezüglichen Bildinhalten grundlegender Dissertation zu den Quellen der Pictura-Allegorien in den gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen wird allein Testas *Liceo della Pittura* einer eingehenden Betrachtung unterzogen.⁶ Allein in seinem 1962 erschienenen Aufsatz zu Gustave Courbets *Allégorie réelle* und der Tradition der gemalten Kunsttheorie finden Zuccaris *Lamento*, Testas *Liceo* und Marattas *Scuola* gemeinsam unter den angeführten Vergleichsbeispielen Erwähnung.⁷ Jedoch bleibt Winner in diesem Kontext nicht der Raum für eine umfassende Deutung bzw. gar eine vergleichende Analyse der Bildinhalte, und so gehen seine Ausführungen kaum über eine Beschreibung des Dargestellten hinaus. Dennoch kommt Winner der große

⁶ Vgl. Winner, 1957, S. 88-125 sowie die Ausführungen im Forschungsstand zu Pietro Testas *Liceo della Pittura*.

⁷ Vgl. Winner, 1962, S. 151-185.

Verdienst zu, erstmals auf den autoreferentiellen Gehalt dieser und anderer druckgraphischer sowie zeichnerischer Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts hingewiesen zu haben.

Auf das von Winner zusammengetragene Material zurückgreifend fügt Elizabeth Cropper schließlich in ihre Untersuchung zu Testas *Liceo della Pittura* zumindest einen Verweis auf Zuccaris *Vera Intelligenza* (= *Lamento della Pittura*) ein.⁸ Cynthia E. Roman hat in ihrem Aufsatz *Academic Ideals of Art Education* Testas *Liceo* und Marattas *Scuola*, den Ergebnissen der bisherigen Forschung folgend, im Kontext anderer Akademiedarstellungen angeführt, weshalb auch hier die komplexeren autoreferentiellen Gedankengänge der Blätter im beschreibungslastigen Beispielkanon zwangsläufig zu kurz kommen müssen.⁹

Matthias Winner vereint - anlässlich eines 1989 in der Bibliotheca Hertziana abgehaltenen Symposions – im Sammelband *Der Künstler über sich in seinem Werk* Aufsätze zu autoreferentiellen Aspekten der Kunst von der mittelalterlichen Kathedralplastik bis hin zur Malerei des ausgehenden 17. Jahrhunderts und widmet sich damit erstmals umfassend der Analyse autoreferentieller Bildinhalte.¹⁰ Da jedoch innerhalb dieses weitgespannten zeitlichen Rahmens keine weiteren Einschränkungen regionaler oder medialer Art vorgenommen werden, wird von den hier vorgestellten Blättern lediglich Marattas *Scuola* mit einer umfassenden Einzeluntersuchung gewürdigt.¹¹ Winner sucht in diesem Kontext allein hinsichtlich der Vitruv-Rezeption beider Künstler den Vergleich mit Pietro Testas *Liceo della Pittura*, eine umfassende Gegenüberstellung beider Arbeiten bleibt jedoch auch an dieser Stelle aus.¹²

Einen weiten Überblick über autoreferentielle Bildinhalte bieten auch zwei Anfang dieses Jahrhunderts erschienene Ausstellungskataloge, welche jeweils Werkstatt- und Atelierbilder mit Maleriallegorien und Darstellungen antiker Maleranekdoten kompendiumsartig zusammenführen. Der 2001 erschienene Katalog *Pygmalions Werkstatt* von Barbara Eschenburg etwa verzeichnet im ersten Kapitel des umfassenden Katalogteiles diverse Werkstatt- und Akademiedarstellungen mit und ohne allegorisches Potential von Beginn des 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

8 Vgl. Cropper, 1971, S. 287, Anm. 90.

9 Vgl. Roman, 1984, S. 81-95.

10 Vgl. Winner, 1992 a.

11 Vgl. Winner, 1992 b, S. 551-570.

12 Vgl. Winner, 1992, S. 521-525.

ohne regionale Einschränkung.¹³ Im Kontext dieser umfassenden Materialsammlung werden auch Zuccaris *Lamento* und Marattas *Scuola* jeweils mit einem Katalogeintrag gewürdigt.¹⁴ Bereits die dreifache Betitelung des Zuccari-Blattes als *Maler der Wahrheit*, *Lamento della Pittura* oder *Die Vera Intelligenza inspiriert den Maler* offenbart an dieser Stelle noch einmal die erwähnten Deutungsschwierigkeiten hinsichtlich der einzigartigen Ikonographie.

Der Katalogeintrag zu Marattas *Scuola del Disegno* konzentriert sich auf eine an den Ausführungen Belloris orientierten Beschreibung des sich „mit den Lehrinhalten des Akademieunterrichts“ befassenden Blattes. Die Bedeutung des Antikenstudiums und der künstlerischen Grazie betonend, wird die Inventio Marattas als das visualisierte „Programm eines schönlinigen Barock-Klassizismus“ verstanden. Die rätselhaften, jedoch für die Bedeutung des Blattes zentralen Bildelemente der verlöschenden Kerze, der unter den Grazien angeordneten, diskutierenden Philosophengruppe und des hinter den Wolken verborgenen Standbildes bleiben an dieser Stelle jedoch unerwähnt. Unverständlicherweise fehlt in dieser, einen Überblick über die Entwicklung der Akademiedarstellung vermittelnden Materialsammlung mit Testas *Liceo* nicht nur ein wichtiges Vorbild Marattas, sondern auch die - durch ihre kompositorische wie inhaltliche Orientierung an Raffaels *Schule von Athen* - wohl eindrucksvollste italienische Akademiedarstellung. Trotz klarer inhaltlicher Parallelen ist auch Rosas bildliche Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen künstlerischer Produktivität in diesem Kontext unerwähnt geblieben. Hierfür wird vermutlich die eigentümliche Ikonographie des *Genio*-Blattes verantwortlich zu machen sein, welche sich nicht in die Tradition von Akademie- und Werkstattbild stellt.

Auch der 2002 erschienene Ausstellungskatalog *Wettstreit der Künste* führt im reichhaltigen Katalogteil Zuccaris *Lamento* unter den Allegorien und Marattas *Scuola* unter den Atelier- und Akademiebildern an. Testas *Liceo* und Rosas *Genio* hingegen bleiben in diesem, die unterschiedlichsten autoreferentiellen Thematiken - von Lukasbild über antike Maleranekdoten und Pictura-Allegorien, bis hin zu Atelierbildern und Selbstporträts - zusammentragenden Katalog, erneut unerwähnt.¹⁵ Hinsichtlich des *Lamento* folgt der Katalogbeitrag von Christiane J. Hessler Detlef Heikamps autobiographischer Deutung sowie der Deutung der Inspirationsbringerin als *vera*

¹³ Vgl. Eschenburg, 2001, S. 81-118.

¹⁴ Vgl. Eschenburg, 2001, Kat. Nr. 6 und 10, S. 92-93 und S. 100-101.

¹⁵ Vgl. Mai/Wettengl, 2002, Kat. Nr. 49-50, S. 247-248 und Kat. Nr. 123-125, S. 333-335.

intelligenza. Darüberhinaus wird jedoch abschließend versucht, eine vom konkreten autobiographischen Fall abstrahierte Bildaussage zu erschließen, indem die Autorin den Kupferstich ganz allgemein als Mittel zur „Ermutigung befehelter Virtuosen“¹⁶ verstanden wissen möchte. Die Ausführungen zu Marattas *Scuola* fassen Matthias Winners Ergebnisse zusammen und schlagen demnach vor, den auf die Perspektivkonstruktionen weisenden Künstler als Apelles zu lesen und das Blatt als eine Darstellung einer vom Gedanken des Maßhaltens geprägten, antiken Kunstauffassung zu deuten.¹⁷

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich die vorgestellten Überblickswerke aufgrund der enormen zeitlichen, medialen und regionalen Ausweitung ihres Untersuchungsgegenstandes lediglich einzelnen der hier vorgestellten druckgraphischen Zeugnisse künstlerischer Selbstreflexion zugewandt und sich meist auf die knappe Wiedergabe bestehender Forschungsthesen beschränkt haben. Aufgrund ihrer räumlichen, zeitlichen und inhaltlichen Nähe jedoch werden die autoreferentiellen Blätter Zuccaris, Testas, Rosas und Marattas - vier herausragende Beispiele künstlerischer Selbstreflexion, welche alle innerhalb eines guten Jahrhunderts im direkten Umfeld der römischen Accademia di S. Luca geschaffen worden sind - in der vorliegenden Untersuchung erstmals zum zentralen Gegenstand einer vergleichenden Analyse erklärt. Das Thema der Metapicturalität ist darüber hinaus auch in der Tradition von Victor Stoichitas systematischer Studie zum Ursprung der Metamalerei zu sehen,¹⁸ die jedoch keine der im Folgenden vorgestellten Graphiken, sondern überwiegend selbstreflexive Bildbeispiele der niederländischen und spanischen Kunst behandelt und hinsichtlich ihres autoreferentiellen Gehaltes hinterfragt. Stoichita kommt jedoch der besondere Verdienst zu, dass er den selbstreflexiven Diskurs des Bildes – abgesehen von spätmittelalterlichen Vorläufern – bereits als neuzeitliches Phänomen erschlossen und die vorgestellten Bildbeispiele anhand der ihnen inhärenten Bildsyntax lesbar gemacht hat, was auch in methodischer Hinsicht für die vorliegende Untersuchung grundlegend sein soll.

16 Mai/Wettengl, 2002, S. 249.

17 Mai/Wettengl, 2002, S. 333.

18 Stoichita, 1998.

II.2. Fragestellung – Die Malerei: Von der Metakunst zur Metawissenschaft

In der vorliegenden Arbeit sollen nicht nur die vier Einzelblätter einer kunsttheoretischen Neubewertung unterzogen, sondern die jeweiligen Positionen visueller Kunsttheorie erstmals vergleichend untersucht werden. Neben dem Hinterfragen etablierter Entstehungszusammenhänge und Ikonographien muss in diesem Kontext die bisher weitestgehend vernachlässigte kunsttheoretische und geistesgeschichtliche Positionierung der Blätter und ihrer Autoren im Mittelpunkt stehen. Unter Berücksichtigung ikonographischer Gemeinsamkeiten und Unterschiede soll die vorliegende Untersuchung nicht nur zu einem weiterführenden Verständnis der jeweiligen künstlerischen Einzelposition sondern auch der künstlerischen Selbstwahrnehmung im späten 16. und 17. Jahrhunderts im Allgemeinen beitragen.

Allen vier vorgestellten Druckgraphiken gemeinsam ist die visuelle Auseinandersetzung mit komplexen, selbstbezüglichen Gedankengängen. Während der Darstellung des malenden Malers in jenen bildlichen Auseinandersetzungen mit den Voraussetzungen von Malerei lediglich eine untergeordnete Rolle zugewiesen wird, kommt der bildlichen Reflexion unterschiedlichster philosophischer und geistesgeschichtlicher Strömungen mit Ausgang des 16. Jahrhunderts eine wachsende Bedeutung zu. Diese gilt es im Zuge der vorliegenden Untersuchung sowohl im Einzelnen als auch in ihren Bezügen und Entwicklungssträngen zu erschließen, um somit letztlich über diese außergewöhnlichen Beispiele visueller Selbstreflexion zum zeitgenössischen Ideal von Kunst und Künstler vorzudringen.

Die erwähnten kunsttheoretischen Thesenblätter lassen sich ausgehend von Federico Zuccari, dem Gründer der Accademia di San Luca, bis hin zu Carlo Maratta, ihrem langjährigen Principe, alle im Umfeld oder aber auch in Auseinandersetzung mit dem römischen Akademismus verorten. Aus diesem Grund soll darüber hinaus eine Einordnung der Graphiken bzw. ihrer Autoren innerhalb der zeitgenössischen kunsttheoretischen Strömungen Roms vorgenommen und der Frage nach möglichen Korrelationen bzw. inhaltlichen Neupositionierungen nachgegangen werden. In diesem Zusammenhang wird die Gegenüberstellung von zeitgenössischen Diskursen der Accademia und ihrer Ausbildungspraxis zu einem weiterführenden Verständnis der vorgestellten Arbeiten beitragen. Auch muss der Frage nachgegangen werden, ob bzw.

inwieweit Rosas bildlicher Reflexion über die Grundlagen und Ziele künstlerischen Schaffens, als Position eines bis heute als Paradebeispiel des exzentrischen Sonderlings verstandenen Malers, tatsächlich die zu erwartende Sonderstellung innerhalb der behandelten Bildfindungen zukommt. Oder hat seine Inszenierung jenes geradezu in provokanter Passivität gezeigten Künstler-Genius vielmehr ein Künstlerideal weiterentwickelt, welches bereits in den selbstbewussten autoreferentiellen Schöpfungen Zuccaris und Testas angelegt war?

Vasari hat mit dem entscheidenden Schritt zu einer weiblichen Personifikation der Malerei dem wachsenden Bedürfnis der Maler, ihre Profession unter Betonung des intellektuellen Gehaltes aus dem mittelalterlichen Kanon der *Artes mechanicae* herauszulösen und in den Rang einer Freien Kunst zu erheben, als einer der ersten Künstler Italiens bildlich Ausdruck verliehen. Auch in den im ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert entstandenen Bildfindungen und kunsttheoretischen Diskursen spielt der Vergleich mit bzw. die Positionierung der Malerei gegenüber den anderen Wissenschaften (Mathematik, Geometrie, Musik, Poesie, Anatomie usw.) eine zentrale Rolle. Und so wird im Zuge der vergleichenden Analyse auch auf jene in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance zentrale und vom Horazschen Dictum „*Ut pictura poesis*“ ausgehende Parallelisierung von Malerei und Poesie und die in den Darstellungen des 17. Jahrhunderts neu auftretende Parallelisierung von Malerei und Philosophie bzw. Maler und Philosoph einzugehen sein. Diese Parallelisierung mit der Philosophie als der Mutter aller Wissenschaften, welche in der vorliegenden Arbeit erstmals als zentraler Bestandteil der visuellen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts nachgewiesen werden kann, gilt es sowohl hinsichtlich ihrer Quellen als auch ihrer Motivation im Einzelnen wie im Gesamten zu hinterfragen und letztlich in ihrer kunsttheoretischen Bedeutung zu erschließen.

Bereits seit dem Manierismus wird den Überzeugungen der platonischen Ideenlehre im Kontext kunsttheoretischer Reflexionen über den geistigen Schaffensprozess eine zentrale Bedeutung zugewiesen. Zuccari stellt schließlich die Malerei den Musen und damit den anderen Künsten (Bildhauerei, Dichtung, Musik, Astrologie u.a.) aufgrund der Unmittelbarkeit ihrer Aussage und visuellen Mittel voran und führt dem Betrachter selbstbewußt vor Augen, dass sich die Malerei als Metakunst in komplexester Form in der ihr eigenen Sprache des Bildes zu kommentieren weiß. Testa hingegen hat in

seiner autoreferentiellen Schöpfung die Malerie durch die Parallelisierung mit der Philosophie als der Mutter aller Wissenschaften in den Rang einer Metawissenschaft erhoben, und somit als eine allen Einzelwissenschaften übergeordnete Universalwissenschaft begriffen, welche letztlich zu Weisheit und Wahrheit führt. Auf Testas innovative Kunstvorstellung folgt Rosas kunsttheoretisches Ideal eines stoisch-kynischen Maler-Philosophen als die Verabsolutierung geistig-ethischer Schaffenskraft und schließlich Marattas erkenntniskritische Kunstvorstellung in der Tradition des philosophischen Skeptizismus. Der Vergleich mit der Philosophie wurde von den Malern im 17. Jahrhunderts offenbar als Möglichkeit erkannt, die Malerei nicht nur als freie Kunst zu behaupten, sondern darüber hinaus auch im Sinne einer viele Wissensbereiche in sich vereinende Metawissenschaft zu positionieren.

Dass das Medium der Graphik, dessen Funktion Vasari in der zweiten Ausgabe der Viten noch vorrangig in der Reproduktion der meist schwer zugänglichen Meisterwerke italienischer Kunst gesehen hat, im Laufe des 16. Jahrhundert zunehmend als Raum zur freien schöpferischen Entfaltung erkannt worden ist, liegt vor allem in der Freiheit von Aufträgen und Zwängen begründet, die sich bei den etablierten Bildkünsten der Malerei und Skulptur meist aus den zu erfüllenden Funktionen ergaben.¹⁹ Darüber hinaus ist von der Druckgraphik aufgrund ihres sie von der Spontaneität der Zeichnung unterscheidenden Charakters eines kompositorisch vollendeten Werkes und der durch sie zu erreichenden Öffentlichkeit eine besondere Anziehungskraft ausgegangen. Im Medium der Druckgraphik erlangte das Bild als Argument im Sinne seines Schöpfers und nicht etwa seines Auftraggebers eine neue Tragweite²⁰ und bot zudem durch seine technische Reproduzierbarkeit das optimale Experimentierfeld für eine öffentlichkeitswirksame Thematisierung autoreferentieller Bildinhalte.

Matthias Winner, der sich bereits in seiner 1957 erschienen Dissertation zu den Quellen der Pictura-Allegorien in den gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen grundlegend mit der Allegorisierung der Malerei befasst hat, betont mehrfach, dass es sich bei der bildlichen Thematisierung von Malerei um nichts anderes als gemalte Kunsttheorie handelt, die als künstlerische Selbstaussage ebenso ernst zu nehmen ist, wie die von der kunsthistorischen Forschung deutlich stärker

¹⁹ Vgl. Büttner, 1999, S.15.

²⁰ Vgl. Büttner, 1999, S. 15.

gewürdigte Traktatliteratur.²¹ Nicht zuletzt aus diesem Grund erscheint es nicht nur ausgesprochen sinnvoll sondern mehr als notwendig, diese vier prominenten graphischen Zeugnisse visueller Selbstreflexion erstmals gemeinsam zum zentralen Gegenstand einer Untersuchung zu erklären und somit jene mangels ideengebender Traktatpublikationen von der bisherigen kunsthistorischen Forschung vernachlässigte Spanne der italienischen Kunsttheorie zwischen Zuccaris *Idea de`pittori, scultori, et architetti* (Turin 1607) und Giovanni Pietro Belloris *Idea dell Pittore, dello scultore e dell`architetto* (Rom 1672) und damit zwischen dem ausgehenden 16. und dem späten 17. Jahrhundert zu schließen.²² Und so muss letztlich auch die bereits im Rahmen der Einleitung vorgestellte und in der neueren kunsttheoretischen und philosophischen Forschung virulente Frage nach dem besonderen reflexiven Vermögen des Bildes und seiner Positionierung gegenüber dem Medium der Sprache in diesem Kontext von zentraler Bedeutung sein.

²¹ Vgl. Winner, 1962, S. 153.

²² Die Spanne zwischen Zuccari und Bellori bleibt in den kunsttheoretischen Überblickswerken in der Tradition von Erwin Panofskys *Idea* meist gänzlich unberücksichtigt, vgl. u. a. Panofsky, 1960; Barasch, 1985. Dazu trägt auch die Tatsache bei, dass sich die zeitlich fokussierten Studien meist entweder einer Analyse des 16. Jahrhunderts oder aber von Bellori ausgehend dem späten 17. und 18. Jahrhundert widmen, wodurch eventuelle Verbindungslinien in der italienischen Kunsttheorie zwischen dem späten 16. und dem späten 17. Jahrhundert zwangsläufig unberücksichtigt bleiben, vgl. u.a. Williams, 1997; Bell/Willette, 2002. Denis Mahon hatte hingegen bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit seinen *Studies in Seicento Art and Theory* den Versuch unternommen, jene Lücke zu schließen, indem er den Fokus seiner Untersuchung auf das lediglich in Auszügen publizierte *Trattato della Pittura* des päpstlichen Nuntius Giovanni Battista Agucchi (1570-1632) und damit jedoch allein auf die klassische Strömung in der römischen Malerei zu Beginn des 17. Jahrhunderts legt, vgl. Mahon, 1947.

III. Die Malerei als Metakunst - Federico Zuccaris *Il Lamento della Pittura*

III.1. Forschungsstand und Entstehungskontext

III.1.1. Beschreibung

Der von Cornelis Cort nach einem Entwurf Federico Zuccaris auf zwei Platten ausgeführte und heute unter dem Titel *Il Lamento della Pittura* (Abb.2) bekannte Kupferstich beeindruckt durch sein außergewöhnliches Großformat (insgesamt ca. 75 x 54 cm) und die daraus resultierende Präsenz des Dargestellten. Bereits durch das Format, welches innerhalb der Vielzahl graphischer Bildwerke des 16. Jahrhunderts eine Ausnahmestellung einnimmt, scheint jene komplexe Komposition eine Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen Graphikproduktion behaupten zu wollen. Für das Medium der Druckgraphik zentrale Charakteristiken, wie seine relative Erschwinglichkeit, die durch das handliche Format gewährleistete Mobilität sowie die abschließende Archivierung in Sammelalben scheinen in diesem Fall nicht von Interesse gewesen zu sein. Vielmehr wurde ganz offensichtlich bereits durch die Größe der Darstellung eine gemäldeähnliche Präsenz jener außergewöhnlichen graphischen Schöpfung intendiert.

Über einer Sockelzone mit zwei Schriftfeldern und einer unter dem Emblem des Künstlers, einem lilienbekrönten Zuckerhut, schlangenumwunden daniederliegenden Invidia, vollzieht sich die künstlerische Inspirationsszene: Eine auf einer Wolke stehende und von einem Tuch umwehte Frauengestalt tritt dem vornehm gekleideten Maler in seiner Werkstatt entgegen. Sie wendet dem Betrachter den Rücken zu, während ihr von einer Strahlenaureole umgebenes Haupt auf den ihr zugewandten Maler gerichtet ist. An ihren Knöcheln kleine Flügelpaare tragend hat sie im Kontrapost ihren rechten Fuß auf einer Kugel abgestellt. Der Maler wird beim Malen einer riesigen und bereits fast vollendeten Leinwand gezeigt, welche parallel zur Bildfläche angeordnet ist.

Durch das Einfügen jener aufgrund ihrer Größe unwirklich anmutenden Leinwand, welche in ihrer oberer Hälfte wiederum ein parallel zur Bildfläche angeordnetes Gemälde zeigt, ist Zuccari eine beeindruckende tiefenräumliche Szenenstaffelung gelungen. Durch die nach oben, in Richtung des „Bild im Bild im Bild“ weisende Rechte der Inspirationsbringerin schafft Zuccari jedoch zugleich eine Verknüpfung der drei

Bildebenen. Der sich der Schwebenden und damit dem Betrachter zuwendende Maler hat auf einem reich verzierten Hocker vor der Leinwand Platz genommen. Ein Ochsenfell, ein Verweis auf den Heiligen Lukas als den Patron der Maler, trägt er herrschaftlich über seine Schulter gelegt. Dass an diesem hinter seinem Rücken zwei Hunde zerren, scheint den in lockerer Haltung gegebenen Künstler nicht weiter zu interessieren, da seine ganze Aufmerksamkeit in diesem Moment der Schwebenden gilt.

Neben dem Maler und der Lichtgestalt befinden sich noch zwei farbenreibende Gesellen in der Werkstatt. Im rechten Vordergrund wird der Blick auf verschiedenste Malutensilien freigegeben. Neben Farbtöpfen und einem großen Wasserbottich aus dem eine Palette und ein Pinsel herausragen wird das Atelier zur Rechten von einem mit diversem Zeichengerät und Studienmaterial bestückten Tisch begrenzt. Der an dieser Stelle präsentierte und zu weiten Teilen nur in seinen Konturen wiedergegebene Blumenstrauß lässt zunächst vermuten, dass die Arbeit an der Kupferplatte womöglich vorzeitig abgebrochen worden sein könnte.

Das Produkt des malerischen Schaffensprozesses, ein figurenreiches Großformat nimmt etwa zwei Drittel der Bildfläche ein und wird wiederum durch eine horizontal verlaufende Wolkenbank in zwei Bildzonen untergliedert. Auf den Wolken hat sich ein Götterrat niedergelassen, welcher durch Grazien, Tugenden und klagende Musen ergänzt wird. Zur Linken thront unter einem Baldachin Jupiter mit verschränkten Beinen und wirkungsvoll ins Bild gedrehtem, nacktem Oberkörper. Auf seinem Attribut, dem Adler,²³ reitet dahinter ein Feuer und Waage haltender Putto. Neben diesem Justitia-Verweis finden sich zu Seiten des Göttervaters vier Tugendpersonifikationen, rechts Patientia oder Mansuetudo mit dem Lamm und Fortitudo mit dem Attribut der Säule, links Prudentia mit der Schlange und Caritas mit Kelch und Kindern.²⁴ Im Hintergrund erkennt man Neptun mit dem Dreizack.

Links unter Jupiter setzt die Reihe der antiken Gottheiten mit der ährenbekränzten Ceres ein, neben welcher die ihre Nacktheit lustvoll zur Schau stellende Venus platzgenommen hat, während vor ihre zwei Tauben spielen, welche der Göttin als ganzjährig Liebende heilig sind.²⁵ Rechts daneben gibt sich Bacchus durch sein traubenumwundenes Haupt und Herkules durch sein Löwenfell zur erkennen. Zu ihren Füßen folgen Flußgötter und Satyren, an welche in der rechten Darstellungshälfte Merkur, Pan, Apoll und dessen

²³ Vgl. Poeschel, 2005, S. 299.

²⁴ Zur Ikonographie der oberen Bildzone vgl. Hänsel, 1999, S. 148.

²⁵ Vgl. Poeschel, 2005, S. 316.

Schwester Diana anschließen. Entsprechend der Gleichsetzung Apolls mit dem Sonnengott Sol, löste dessen Schwester Diana Luna als Mondgöttin ab und trägt in dieser Funktion wie im vorliegenden Fall die Mondsichel im Haar.²⁶ Dahinter folgen Mars, Pomona und der in melancholische Haltung verfallene Kronos, bevor schließlich die mauerbekränzte Kybele die Folge der antiken Gottheiten abschließt.²⁷

Zu Füßen des Göttervaters haben sich die drei Grazien eingefunden, welche offenbar gerade ihren Kreis in Richtung jener, den klagenden Musen vorangehenden zehnten Muse zu öffnen scheinen, die von dem geflügelten Jüngling Amor vor Jupiters Thron geleitet wird. Durch die am Boden abgelegten Attribute Zirkel, Winkelmaß, Farbtöpfchen, Palette sowie ein nicht ganz eindeutig als Pinsel zu identifizierendes Objekt lässt sich diese zehnte Muse als Personifikation der Malerei deuten (vgl. Abb.6). Auch die neun klagenden Musen dahinter sind auf die Knie gesunken und halten ihre lorbeerbekrönten Häupter schmerzvoll geneigt. Zu ihren Füßen befinden sich zahlreiche Attribute, wie Streich- und Blasinstrumente, Bücher, Globus, Winkelmaß und ein vor allem von Bildhauern verwendeter Holzhammer, neben welchem der Kopf eines Meißels hervorblitzt (vgl. Abb.7). Aufgrund der zugeordneten Attribute und der Neunzahl müssen die lorbeerbekrönten Jungfrauen als Musen verstanden werden, welchen von Zuccari - entgegen der antiken Tradition - die Bildhauerei und Architektur untergeordnet und die Malerei vorangestellt wird.

Hinter der zentralen Musen-Gruppe präsentieren Minerva und eine mit einer Kiste und Zeichenwerkzeug ausgestattete Figur ein allegorisches Gemälde. Dieses „Bild im Bild im Bild“ trägt in den vier Bildfeldern des reichen Rahmenwerkes Personifikationen der Laster (Ignorantia, Avaritia, Voluptas, Vanitas), während das zentrale Bildfeld eine von Lastern getriebene Fortuna zeigt (Abb.8). Im Zentrum der Komposition kniet Fides, die Personifikation des Glaubens, die ihre Rechte auf einen am Boden liegenden Quader gestützt hält und mit ihrer Linken den Kreuzstab umfasst. Ihr Blick ist hoffnungsvoll zum Kreuz gewendet, während von rechts ein maskiertes und bewaffnetes Höllenwesen mit zwei Begleitern heranstürmt. Die am Boden liegende Figur mit Spiegel, vermutlich eine Personifikation der Prudentia, ist diesen bereits zum Opfer gefallen. Hinter Fides versucht Fortuna ihr Segel in den Wind zu setzen und wird von einem geflügelten Teufel beim Schopfe gepackt. Zur Linken flieht eine Gruppe weiblicher Gestalten, von welchen die

²⁶ Vgl. Poeschel, 2005, S. 294.

²⁷ Vgl. Volpi, 1996, S. 223f.

Vorderste durch den Knaben als eine Personifikation der Caritas ausgewiesen ist, vor den herannahenden teuflischen Wesen. Dass ihre Bemühungen jedoch letztlich erfolglos sein könnten, legt die bereits zu Boden gesunkene Gestalt mit ihren zum Beten gefalteten Händen nahe. In den oberen Ecken wird das dem Götterrat präsentierte Gemälde von zwei geflügelten Putti gehalten. Rechts daneben schweben zwei geflügelte, horenähnliche Wesen, welche Blumen über die göttliche Versammlung streuen, während zur gleichen Zeit in der unteren Zone der das Atelier beherrschenden Leinwand Feuerblitze auf die Erde niedergehen.

Unter den Wolken ist links eine Schmiede zu sehen, in der Blitze und Donnerkeile geschmiedet werden und welche sich somit auch ohne die Anwesenheit Vulkans als die seinige zu erkennen gibt. Rechts daneben stürmen fackeltragende Furien mit Schlangen an Häuptern und Körpern auf eine durch Feuerblitze in Brand gesetzte Stadt. Die das riesige Gemälde zerteilende Wolkenbank, auf welchem sich der Götterrat zusammen mit den klagenden Musen niedergelassen hat, wird zur Linken durch das Feuer des Schmiedeofens und zur Rechten durch den Rauch der brennenden Stadt gespeist. Von der Klage der Malerei über den Triumph des Lasters bewegt, scheinen Jupiter und der Götterrat somit bereits die Bestrafung der Sittenlosigkeit auf Erden eingeleitet zu haben. Die illusionistische Staffelung der drei Bildebenen, der Künstlerwerkstatt sowie der in Vollendung begriffenen Leinwand mit dem Götterrat und schließlich das vor Jupiter präsentierte Tafelbild hat eine enge Verknüpfung von bildlicher Illusion und deren Brechung zur Folge. Die Illusion einer dreidimensionalen Realität im Bild, als eines der zentralen Charakteristiken von Malerei, wird durch den mehrfachen Verweis auf die materielle Flächigkeit des Mediums immer wieder aufgehoben und auf diese Weise als reine Illusion erfahrbar gemacht. Der Blick des Betrachters wird durch die fiktionalen Bildebenen hindurch in die weniger räumliche als vielmehr kompositorische Tiefe des Blattes geleitet. Der Verschachtelung vom Großen ins Kleine folgend, findet er schließlich seinen Zielpunkt im „Bild im Bild im Bild“. Dem Deutungsgestus der Nackten entsprechend, welche die zentrale Senkrechte der ersten Bildebene markiert, wird der Blick des Betrachters zur Kreuzfahne der Fides geführt und findet somit im zentralen Bildelement der letzten Bildebene, dem Kreuz, seinen Zielpunkt.

Für die erfolgreiche Umsetzung der komplexen Bildidee bedurfte es nicht nur eines kunstfertigen Stechers sondern auch eines entsprechenden Ausgangsformates, welches

erst die Darstellung jener inhaltlichen wie kompositorischen Komplexität ermöglicht, ohne sich in Unkenntlichkeit zu verlieren. Erst das für das Medium der Druckgraphik ungewöhnliche Format des *Lamento della Pittura* gewährleistet jene starke Präsenz des Dargestellten bis in die letzte Bildebene hinein, so dass auch das vor Jupiter präsentierte allegorische Gemälde keineswegs nebensächlich erscheint.

III.1.2. Forschungsstand und Fragestellung

Nach einer kurzen Erwähnung in der ersten Monographie zum Werk der Brüder Zuccari²⁸ findet der großformatige Kupferstich 1948 in dem von Bierens de Haan verfassten Werkverzeichnis des Kupferstechers Cornelis Cort unter dem Titel *Le Peintre de la Vérité* eine erste inhaltliche Würdigung.²⁹ Im Anschluss an de Haans Deutung des dargestellten Malers als ein Selbstportrait Zuccaris und der zentralen Frauengestalt als Personifikation der Wahrheit werden vier Zustände des Stiches angeführt, die sich lediglich hinsichtlich Widmung und Bildlegende unterscheiden.

In einem Aufsatz aus dem Jahr 1957 deutet Detlef Heikamp schließlich das von ihm erstmals unter dem Titel *Lamento della Pittura* geführte Blatt wie die ebenfalls von Cort nach Zuccari gestochene *Verleumdung des Apelles* (1572) und Zuccaris Entwurf zum satirischen Gemälde der *Porta Virtutis* (1581), als visuellen Angriff gegen die Kritiker seiner Kunst.³⁰ Nach Heikamp versucht Zuccari, sich in diesem Stich gegen die Spötter seiner 1579 enthüllten Kuppelfresken im Florentiner Dom, dem wohl bedeutendsten Großauftrag seiner Karriere, bildlich zur Wehr zu setzen. Entwurf und Ausführung des Blattes werden folglich ebenfalls in das Jahr 1579 datiert. In Anlehnung an die italienische Bildunterschrift - als deren Autor offenbar Zuccari selbst angenommen wird - deutet Heikamp die zentrale Frauengestalt der unteren Bildhälfte als Personifikation der

28 Vgl. Lanciarini, 1893, S. 59. Dort heißt es „Nel 1579, dedicato al Gabirel Terrades e Niccolò Gaudì, pubblicò un libretto, con un disegno esprimente la sua persona nell' atto di dipingere und quadro allusivo alla malvagità dei tempi, nei quali alcuno perseguitava lui e le arti sue.“ Aufgrund der Jahreszahl und des Themas ist davon auszugehen, dass sich Lanciarini hier auf den Stich des *Lamento della Pittura* bezieht, allerdings ist unklar, weshalb in diesem Zusammenhang von einem „libretto“ die Rede ist, und Lanciarini den Stich im Kontext der „opere letterarie“ nennt. Für die Publikation des Blattes im Rahmen einer literarischen Arbeit finden sich an anderer Stelle keinerlei Hinweise, auch wäre in einem solchen Fall fraglich, weshalb Lanciarini hier nur die Illustration beschreibt, ohne jedoch den Titel des Textes zu nennen. Zu vermuten wäre, dass Lanciarini das Blatt aufgrund der ihm in zwei Zuständen beigegebenen, ungewöhnlich langen Bildlegende und der im Druck von zwei Platten begründeten Zweiteiligkeit, die eine an der Nahtstelle gefaltete Lagerung hervorgerufen haben mag, den literarischen Werken Zuccaris zugeordnet hat, vgl. auch Voss, 1920, Bd. 2, S. 460, Anm. 3.

29 Vgl. Bierens de Haan, 1948, S. 201f., Nr. 221.

30 Vgl. Heikamp, 1957, S. 175-232.

„vera intelligenza“, den Maler als ein Selbstportrait und die vorderste der Knienden in der oberen Darstellungshälfte als „Pittura“.

Zehn Jahre später widmet sich Heikamp in einem die Florentiner Jahre Zuccaris beleuchtenden Aufsatz erneut dem *Lamento* und greift an dieser Stelle den soeben vorgestellten Deutungsansatz wieder auf.³¹ Der Autor muss zwischenzeitlich bemerkt haben, dass sich seine Datierung von Entwurf und Ausführung auf die Zeit nach der Enthüllung des Kuppelfreskos im Sommer 1579 aufgrund des am Ende der Dedicatio angeführten Publikationsdatums (April 1579) nicht halten lässt und versucht nun, den Stich als eine Präventivmaßnahme gegen die bereits vor der Enthüllung zu erwartende Kritik zu lesen.

Unklarheit herrscht zudem fortan hinsichtlich der Deutung der weiblichen Inspirationsbringerin: Während Matthias Winner diese zwar 1962 als ein von äußeren Anregungen unabhängiges „geistiges Modell“ versteht, nichtsdestotrotz aber den Ausführungen Heikamps entsprechend als Personifikation der „vera intelligenza“ deutet,³² sieht Joachim Gaus der platonischen Ideenlehre entsprechend schließlich 1974 in der zentralen Gestalt die Idee des Künstlers personifiziert.³³

Inemie Gerards-Nelissen widmet 1983 dem *Lamento*, welches bis dahin fast ausschließlich im Rahmen ikonographischer Vergleichsbeispiele Erwähnung gefunden hatte, erstmals eine eigene, umfassende Untersuchung.³⁴ Der Versuch, über eine ikonographische Analyse zu einer bildimmanenten Aussage des Blattes vorzudringen, hat erstmals einen Gegenentwurf zur autobiographischen Deutung Heikamps zur Folge. In Auseinandersetzung mit Michelangelo Biondos kunsttheoretischem Traktat *Della nobilissima pittura*, welches 1549 in Venedig erschienen ist und worin Gerards-Nelissen die textliche Grundlage für die Komposition Zuccaris zu erkennen glaubt, wird die Schwebende - trotz des Fehlens entsprechender Attribute - erstmals als Personifikation der Malerei gedeutet.

Im 1994 erschienenen Katalog zur Rotterdamer Cort-Ausstellung liest Manfred Sellink das *Lamento* als Ausdruck eines zeitgenössischen Strebens, die bildenden Künste in den Rang der freien Künste zu erheben. In diesem Zusammenhang hält er an der Deutung

31 Vgl. Heikamp, 1967 a, S. 44-68.

32 Vgl. Winner, 1962, S. 182.

33 Vgl. Gaus, 1974, S. 215f..

34 Vgl. Gerards-Nelissen, 1983, S. 44-53.

der Schwebenden als Personifikation der Malerei, welche im oberen Teil als zehnte Muse ein zweites Mal ins Bild gesetzt ist, fest.³⁵

Sylvaine Hänsel, welche den Stich bereits in einer 1991 publizierten Arbeit zu Benito Arias Montano (1527-98), dem Verfasser der lateinischen Bildlegende, durch eine frühere Datierung aus dem direkten Kontext der Domkuppelkritik zu lösen suchte,³⁶ hat schließlich acht Jahre später - in einem Aufsatz zum *Lamento* innerhalb eines Federico Zuccari gewidmeten Sammelbandes - eine Deutung der weiblichen Inspirationsgestalt als Veritas vorgeschlagen und erstmals betont, dass die Darstellung über Zuccaris Person hinaus Gültigkeit beansprucht, „indem sie die Aufgabe der Malerei und die Bedeutung des Künstlers als Streiter gegen Häresie und Sittenlosigkeit proklamiert“.³⁷ Im gleichen Sammelband findet das Blatt ein weiteres Mal in einem Aufsatz Matthias Winners Erwähnung, welcher entgegen der Argumentation Hänsels davon ausgeht, dass Zuccaris Konzeption aufgrund Corts Tod im März 1578 bis in das Jahr 1577 zurückreicht und die Aussageabsicht des Blattes erneut als eine gegen die Kritiker der Kuppelfresken gerichtete Präventivmaßnahme bestimmt.³⁸ Auch die weibliche Inspirationsfigur bezeichnet Winner den Deutungen seines Mitherausgebers Heikamp entsprechend als „vera intelligenza“, welche er jedoch im Folgenden als „dem Kopf des Malers [...] entsprungen“ beschreibt und damit stärker als eine Art Personifikation der künstlerischen Idee auffasst. Auch Cristina Acidini Luchinat bleibt in ihrer im gleichen Jahr erschienenen Monographie der Zuccari-Brüder Heikamps autobiographischer Deutung treu,³⁹ welcher sich im Jahr 2000 auch Tristan Weddigen anschließt, der das Blatt trotz der chronologischen Unstimmigkeiten erneut als bildliche Verteidigung gegen die Kritiker des Florentiner Domkuppelfreskos liest.⁴⁰

Auch die neueste Forschung folgt der autobiographischen Deutung Heikamps und lässt Gerhards-Nelissens und Hänsels Versuche einer Neubewertung weitestgehend unberücksichtigt, wie der Beitrag Giorgio Marinis zum *Lamento* im 2009 erschienenen Katalog zur Florentiner Ausstellung „Innocente e calunniato“ deutlich macht.⁴¹ So wird die schwebende Inspirationsbringerin von Marini in Auseinandersetzung mit Cesare Ripas *Iconologia* weiterhin als Vera Intelligenza (bzw. Sapienza vera) gedeutet und

³⁵ Vgl. Sellink, 1994, S. 200f, Nr. 66-67.

³⁶ Vgl. Hänsel, 1991, S. 136ff..

³⁷ Vgl. Hänsel, 1999, S. 147-157.

³⁸ Vgl. Winner, 1999, S. 125-145.

³⁹ Vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd. 2, S. 99f..

⁴⁰ Vgl. Weddigen, 2000 b, S. 208f.

⁴¹ Vgl. Acidini/Capretti, 2009. Kat. Nr. 4.13, S. 154-157.

Gerard-Nelissens Lesart als Personifikation der Malerei an gleicher Stelle ausdrücklich verworfen. Und so bleibt das Verständnis von Zuccaris *Lamento della Pittura*, welches von Marini der Deutung der Inspirationsgestalt entsprechend als *Il pittore della vera Intelligenza* betitelt worden ist, weiterhin auf jene autobiographische Deutung fokussiert, welche die hochkomplexe Ikonographie des autoreferentiellen Blattes allein als bildliche Positionierung gegen die Kritiker der Domkuppelfresken versteht.

Obwohl das *Lamento della Pittura* in Folge von Heikamps Forschungsarbeit der 1950/60er Jahre sicher zu den bekanntesten graphischen Arbeiten nach Zuccari zählt, fand das Blatt bisher vorrangig - die autobiographische Deutung Heikamps rezipierend - im Kontext ikonographischer Beispielketten Erwähnung. Die Auseinandersetzung mit der Zuccarischen Inventio wird bis heute ohne genaueres Hinterfragen der zeitlichen Zusammenhänge von der inhaltlichen Verknüpfung des Blattes mit der negativen Resonanz auf Zuccaris Kuppelfreskierung beherrscht, welche sich nur allzu gut in das Bild des selbstgefälligen und präventösen Spätmanieristen einzupassen scheint.

Die Versuche Inemie Gerard-Nelissens und Sylvaine Hänsels, die Deutung des Blattes auf kunsttheoretische Aspekte auszuweiten, zeigen interessante Ansätze für eine Neubewertung der Zuccarischen Inventio auf, sind aber dennoch in der neueren Forschung ohne größere Resonanz geblieben. Hänsel untersucht unter anderem erstmals das Text-Bildverhältnis für die lateinische Bildunterschrift Benito Arias Montanos, welche sie als die frühere der beiden nachweisen konnte,⁴² und hat darüber hinaus die nach Heikamps Deutung weitestgehend in den Hintergrund geratene Frage nach der Datierung der Zuccarischen Inventio erneut thematisiert. Allerdings bleibt in diesem Zusammenhang die Unabhängigkeit von Text und Bild, welche sich aus dem separaten Druck der nachträglich aufkaschierten Textfelder ergibt, unberücksichtigt.

Aus diesem Grund sollen im Folgenden anhand der überlieferten Druckzustände bzw. -varianten sowie einer engeren Anbindung an das Werk und die Vita der beteiligten Personen die Entstehungszusammenhänge und die Datierung von Text und Bild neu hinterfragt werden. Zudem sollen eine umfassende ikonographische Analyse und der Vergleich der bildlich thematisierten Werkgenese mit den in Zuccaris kunsttheoretischer Schrift *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (Turin 1607) überlieferten Vorstellungen, welcher bisher allein aufgrund der Nachzeitigkeit der Schrift verworfen wurde,⁴³ zu

42 Vgl. Hänsel, 1991, S. 141.

43 Vgl. Gerards-Nelissen, 1983, S.53; Hänsel, 1999, S. 156.

einem erweiterten Verständnis der komplexen Ikonographie beitragen. In diesem Zusammenhang wird unter anderem der Frage nach der Bedeutung der zentralen Inspirationsgestalt nachzugehen sein, welche in der bisherigen Forschung nicht nur - der italienischen Bildunterschrift entsprechend - als Personifikation der „vera intelligenza“, sondern auch als Idea, Pictura oder Veritas gedeutet wurde und sich bis heute einer schlüssigen Interpretation verschließt.

III.1.3. Druckvarianten und Datierung

In seinem 1948 verfassten Verzeichnis der Druckgraphiken Cornelis Corts führt Bierens de Haan vier Zustände des *Lamento* an⁴⁴ und liefert damit eine bis heute grundlegende, von Manfred Sellink im Jahr 2000 nur unwesentlich ergänzte Unterteilung.⁴⁵ Da sich die verschiedenen Zustände jedoch – von dem vierten heute nicht mehr belegbaren Zustand abgesehen - nicht durch die Überarbeitung der Kupferplatte, sondern lediglich in Hinblick auf die nachträglich bzw. separat gedruckten Textfelder unterscheiden, soll im Folgenden nicht von „Druckzuständen“ sondern vielmehr von „Varianten“ die Rede sein. Als erste ist die Variante vor der Schrift zu nennen, welche weder in den beiden rechteckigen Feldern der Sockelzone noch am Unterrand des Stiches Textzeilen trägt und von de Haan gleich für mehrere Sammlungen nachgewiesen werden konnte.

Eine zweite Variante, welche sich heute unter anderem in der Sammlung des Berliner Kupferstichkabinetts befindet, wurde in den Feldern der Sockelzone um einen Text in gesetzten Lettern auf separaten, nachträglich aufkaschierten bzw. angestückten Blättern ergänzt.⁴⁶ Das rechte Textfeld trägt folgende lateinische Inschrift:

„GABRIEL TERRADES NICOLAO GADDIO Illustri viro S. – CVM hoc Federici Zuccari inventum in lucem producere in animo haberem, tibi illud dicare volui, qui inter eos, qui virtutes amplectuntur, Principem locum obtines, easque totis viribus, omni studio, amplecteris, & foves. Ad quod faciendum tua me animavit humanitas; speravi enim hoc munus, qualecu[m] que illud sit, tibi gratum fore. Vale. Florentiae IX. Cal. Maias. M.D.LXXIX.“⁴⁷

44 Vgl. Bierens de Haan, 1948, S.204f.

45 Vgl. Sellink, 2000, S 132f.. Sellink ergänzt zwei für den Entstehungskontext und die Datierung der Arbeit unwesentliche, jeweils mit einem Blatt zu belegende Textvarianten (Varinate b und d), und eine weitere im Kupferstichkabinett der Veste Coburg aufbewahrte Variante ohne Schrift, bei welcher in die beiden leeren Textfelder am unteren Bildrand zwei separat gedruckte Radierungen eingefügt worden sind: Links eine Landschaft mit zwei kämpfenden Schwänen und rechts eine von einem Delphin reitende Nymphe (Varinate e). Da in dieser Variante das Zuccari-Emblem durch ein anderes Wappen ersetzt wurde und somit die Platte verändert worden ist, muss hier von einem späteren Zustand ausgegangen werden.

46 Vgl. Acidini/Capretti, 2009, Kat. Nr. 4.13, S. 156.

47 Zitiert nach Seelig, 1994, S.185, Abb. IV.24.

Der Herausgeber Gabriel Terrades wendet sich in diesen Zeilen an den Florentiner Kunstliebhaber Niccolò Gaddi und verkündet, dass er diesem die Publikation der Zuccarischen Inventio als Dank für seine Tugendhaftigkeit und Unterstützung der Künste (*totis viribus, omni studio, amplecteris, et fovet*) widmet. Schließlich wird diese Widmung noch durch das Datum 23. April 1579 in lateinischer Schreibweise ergänzt. Das linke Feld der Sockelzone trägt folgende Inschrift: „FEDERICVUS ZVCCARVS S. ANGELI IN VADO AD RIPAS MITAVRI INVENTOR. GABRIEL TERRADES Typis aereis, excudi iussit.“⁴⁸ Zuccari wird hier als der Inventor des Blattes angeführt, während Gabriel Terrades bestimmt habe, dass Blatt mit gesetzten Lettern (>Typis aereis<) herauszugeben.⁴⁹

Ergänzt wird diese früheste Variante mit Schrift durch ein ebenfalls auf ein separates Blatt gedruckte und an den Unterrand der Darstellung angefügte Bildunterschrift. Ein langes lateinisches Gedicht in gesetzten Lettern erstreckt sich über sieben Spalten, von denen – abgesehen von der ersten und der letzten – jede dreizehn Verse umfasst. Im Falle des Berliner Exemplars ist das nachträglich ergänzte Textfeld sogar wiederum aus zwei Blättern zusammengefügt, wobei das erste die ersten vier und das zweite die letzten drei Textspalten aufnimmt. Die Frage nach der Autorschaft von Text und Bild und jene nach der relativen Chronologie werden im Eingangspassus der Bildlegende thematisiert. Der Maler Federico Zuccari, der durch die Ergänzung „Urbinas“ als Einwohner der Stadt Florenz ausgewiesen wird, habe ein Beispiel dieser sehr unruhigen Zeit auf einer Tafel festgehalten, bevor den lebendigen Bildern durch Benito Arias Montano eine Rede hinzugefügt worden sei.⁵⁰ Montanos Text basiert also auf der Zuccarischen Inventio und nicht umgekehrt. Zuccari hingegen habe die Inspiration für seine Bildfindung in der historischen Situation gefunden. Die Phrase „in tabula referebat“, welche aufgrund der Begrifflichkeit wohl kaum auf den gesamten Stich als einer Arbeit auf Papier, als vielmehr auf die zweite Bildebene, das „Bild im Bild“ Bezug nehmen wird und somit offenbar das riesige Gemälde in der Malerwerkstatt als „tabula“ bezeichnet, könnte als Hinweis darauf verstanden werden, dass der höfisch gekleidete Maler bereist von Montano als ein Selbstportrait Zuccaris gelesen worden ist. Von dieser Anmerkung abgesehen, widmen sich die lateinischen Verse ausschließlich dem Geschehen über den Wolken. Offenbar galt dem moralisierenden Bildgeschehen der oberen Darstellungshälfte das besondere Interesse des spanischen Humanisten. Worin

⁴⁸ Zitiert nach Seelig, 1994, S.185, Abb. IV.24.

⁴⁹ Hänsel, 1999, S. 150.

⁵⁰ Für eine Abschrift des Gedichtes vgl. Anhang 1. Für eine Paraphrase des Inhaltes vgl. Hänsel, 1991, S. 142-143.

aber diese inhaltliche Ausrichtung begründet liegen mag, soll - wie auch die Frage wann und wie Montano in Kontakt mit Zuccaris Bildidee gekommen sein könnte - erst im Folgenden einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Im Hinblick auf die Entstehungszusammenhänge dieser zweiten Druckvariante ist jedoch desweiteren die Nennung des Verlegers und des Erscheinungsjahres von Bedeutung, welche sich in der letzten Zeile der Bildlegende findet: „Excudebat Georgius Marescotus. 1579.“ Der Druck der gesetzten Bildunterschrift wurde also der Widmung entsprechend ebenfalls im Jahr 1579 vom Florentiner Verleger Giorgio Marescotti veranlasst.⁵¹

Die dritte Druckvariante, welche lediglich anhand eines Blattes in Florenz (Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi) und zudem in einer innerhalb des unteren Textfeldes um den Zusatz des Druckprivileges ergänzten Form in Bologna (Gabinetto Stampe e Disegni, Pinacoteca Nazionale) nachweisbar ist, trägt in den beiden Feldern der Sockelzone den gleichen Text, nun jedoch in gestochener Form und in seitenverkehrter Anordnung.⁵² Aufgrund der in beiden Textvarianten angeführten Phrase „Typis aereis“ ist davon auszugehen, dass es sich bei der Variante mit gesetzten Lettern um die frühere der beiden handelt, und die für diese Variante entwickelte Formulierung bei der Ausführung mit gestochener Schrift beibehalten worden ist.⁵³ Ergänzt wird diese Variante durch eine ebenfalls von einer separaten Platte gedruckte und am Unterrand angefügte, fünf Zeilen umfassende italienische Bildunterschrift,⁵⁴ welche das komplexe Bildgeschehen paraphrasiert:

„Federigo Zuccaro Pittore ecc.te considerato la infelicità de i virtuosi, la disegnò nel mondo che tu caro Lettore appresso sentirai. La virtù e le buone arti, dolendosi tra loro d'essere mal trattate in q[ue]sta. età, nell'altre già tanto vavorite e tenute in pregio, deliberarono narrare il fatto loro al sommo Giove, et elessero la Pittura, come quella che ben dimostra le cose al vivo, che con parole quanto più poteva esprimere la cagione d[e]lla mestita loro, e del dolore. Onde ella e leco[m]pagne presi i loro strume[n]ti, introdotte dall'Amore, e dalle Gratie, esposto il fatto gittarono gli strume[n]ti à suoi pied. Per il che egli mosso da prima à meraviglia, di poi ad ira, chiamato Mercurio, gli impose che coma[n]dasse à tutti gli Dei marini, e terrestri, che salissero al Cielo; & a Vulcano che co[n] prestezza mettesse in ordine gran numero di saette; et alle Furie infernali che, sequito questo gridessero, e distruggessero tutta la terra co[n] q[ue]llo che sop.ra essa si ritrovava, da che non più virtù, ne bontà, ma bruti, et animi che sotto il corpo d'huomo ascondano vitij più che bestiali. Questo disegnò il Pittore dentro al suo studio, tendendo l'occhio e la me[n]te saldi nella vera intelligenza, che nuda, gli sta davanti, nie[n]te curando l'invidia e gli impedimenti humani.“⁵⁵

⁵¹ Vgl. Hänsel, 1999, S. 150.

⁵² Vgl. Bierens de Haan, 1948, S.204-205, Nr. 221, II; Acidini-Luchinat, 1999, Bd. II, S. 100, Abb. 71; Acidini/Capretti, 2009, Kat. Nr. 4.13, S. 154-157; Sellink, 2000, Bd. 3, S. S.132-134.

⁵³ Vgl. Hänsel, 1991, S. 141.

⁵⁴ Vgl. Sellink, 2000, Bd. 3, S. 133.

⁵⁵ Zitiert nach Acidini/Capretti, 2009, Kat. Nr. 4.13, S. 154.

Zusammenfassend muss also mit Blick auf die überlieferten Druckvarianten davon ausgegangen werden, dass Exemplare ohne Schrift zunächst am 23. April 1579 unter der Aufsicht des Florentiner Verlegers Gabriel Terrades mit der erwähnten Dedicatio in gesetzten Lettern versehen worden sind und noch im selben Jahr durch den Florentiner Verleger Marescotti um das lateinische Gedicht Benito Arias Montanos ergänzt wurden. Da keine allein mit der Dedicatio versehene Variante des *Lamentos* überliefert ist, muss davon ausgegangen werden, dass die Bildunterschrift noch vor Herausgabe des Blattes angefügt wurde. Nach dieser textlichen Vorlage muss schließlich die Variante mit gestochenem Text entstanden sein, welche den Text der beiden Kartuschen in getauschter Anordnung übernimmt und dem Stich am Unterrand nun eine italienische Bildlegende anfügt.

Eine vierte Variante, welche de Haan 1948 im Gegensatz zu Sellink noch im Kupferstichkabinett in Leiden nachweisen konnte, ist im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Varianten lediglich mit den Nennungen des Inventors, Stechers und Verlegers versehen.⁵⁶ Nach de Haan ist diese Auflage in der Platte durch die Angaben „Fed. Zuccarus inven. Cornelio Cort fe 1572“ und links unten mit „Ioannis Orlandij formis romae 1602“ ergänzt worden,⁵⁷ weshalb an dieser Stelle von einem zweiten Druckzustand der Platte gesprochen werden kann. Diese 1602 in Rom von Giovanni Orlandi publizierte Auflage nennt also nicht nur Zuccari als den Inventor der Komposition, sondern führt im Gegensatz zu den drei vorangegangenen Varianten Cort als Stecher des Blattes und das Jahr 1572 als Datierung für die Ausführung des Stiches an. Jene im Jahr 1602 rückblickend angeführte Datierung wird im Folgenden genauer zu überprüfen sein.

⁵⁶ Vgl. Bierens de Haan, 1948, S.204-205, Nr. 221, IV. Sellink konnte diese von Orlandi herausgegebene Variante nicht mehr ausfindig machen und hat deshalb vermutet, dass die Nennung dieser Variante bei Bierens de Haan auf eine Verwechslung mit der von Cort ebenfalls nach einem Entwurf Zuccaris *Verleumdung des Apelles* zurückzuführen sei (vgl. Sellink, 2000, Bd. 3, S. 133.) Allerdings stimmt die Beschreibung Bierens de Haans die Lokalisierung der Schrift betreffend nicht mit derjenigen des entsprechenden Zustandes der *Verleumdung* überein. Auch die Tatsache, dass Bierens de Haan diese vierte Variante des *Lamento* nur für die Graphiksammlung Leiden nachweisen kann, während er für den entsprechenden Nachdruck der *Verleumdung* acht Sammlungen anführt, lässt eine solche Verwechslung äußerst unwahrscheinlich erscheinen. Vielmehr muss davon ausgegangen werden, dass Bierens de Haan noch ein Exemplar dieser Variante einsehen konnte, welches Sellink aus unerklärlichen Gründen nicht mehr vorgelegen hat. Da Sellink aber unter den Abzügen vor der Schrift für Leiden einen Abzug der oberen Platte anführt, welcher wiederum in den Aufzeichnungen Bierens de Haans unerwähnt geblieben ist, gewinnt diese Annahme zusätzlich an Wahrscheinlichkeit. Hatte Bierens de Haan für die Leidener Sammlung nur ein einziges Exemplar, nämlich das Exemplar dieser vierten Variante angeführt, so lässt sich vermuten, dass es sich bei der von Sellink verzeichneten oberen Blathälfte um einen Teil des von Bierens de Haan noch als Ganzes eingesehenen Abzuges dieses Druckzustandes handelt.

⁵⁷ Zitiert nach Bierens de Haan, 1948, S. 205.

Abschließend bleibt zu betonen, dass aufgrund des separaten Drucks der Schriftfelder die dort angebrachten Datierungen keineswegs eine sichere Datierung des Stiches liefern, da dieser eben nicht in direktem zeitlichem Verbund mit den beigegebenen Texten gestochen und gedruckt worden ist. Das Datum der Dedicatio, der 23. April 1579, liefert also für die Datierung des nach Zuccaris Entwurf ausgeführten Stiches lediglich einen terminus ante quem. Die Tatsache, dass die beiden Varianten mit Text erst nachträglich um denselben ergänzt worden sind, obwohl von Anfang an Schriftfelder in der Darstellung ausgespart waren, lässt vermuten, dass es von vorneherein geplant gewesen sein könnte, Abzüge des Stiches an verschiedene Verleger zu verkaufen, welche diese jeweils um Widmungen und ihre jeweilige Verlegernennung ergänzen konnten, während die Platte jedoch für eventuelle Nachdrucke in Zuccaris oder Corts Besitz verblieb. Die leeren Textfelder der Sockelzone ermöglichten also demnach den Vertrieb einzelner Abzüge über verschiedene Verleger ohne entsprechende Veränderungen an der Platte vornehmen zu müssen, welche folglich weiterhin im Besitz des Stechers oder Inventors verbleiben konnte.

III.1.4. Verleger und Textautoren

Gabriel Terrades, der Herausgeber der auf den 23. April 1579 datierten Widmung, ist der historischen Forschung bis heute weitgehend unbekannt, weshalb sich an dieser Stelle nicht mehr als das von Heikamp erwähnte zu seiner Person sagen lässt. Neben einer Erwähnung im *Trattato istorico della famiglia de`Gaddi* kann er anhand einer skizzenhaften Zeichnung Zuccaris aus dessen Florentiner Jahren, welche der Bezeichnung entsprechend Terrades bei einem gemeinsamen Ausflug zeigt, als ein Bekannter Zuccaris nachgewiesen werden.⁵⁸ Über den Florentiner Niccolò Gaddi (1537-1591), den Adressaten der Dedicatio, ist hingegen weit mehr bekannt. Neben biographischen Daten, die ihn nicht nur als Inhaber zahlreicher Ämter, sondern auch als Sammler antiker und moderner Kunstwerke dokumentieren,⁵⁹ weiß man, dass er zu Zuccaris Anhängern und Förderern in Florenz zählte.⁶⁰ Die Widmung an Gaddi wird also ganz im Sinne Zuccaris gewesen sein, der sich zudem, dem zeitgenössischen Einsatz von Widmungen in der

⁵⁸ Vgl. Heikamp, 1957, S.183, Anm. 28; Heikamp, 1967 a, S. 59f., Abb. 31.

⁵⁹ Vgl. Arrighi, 1998, Bd. 51, S.164f.. Zum Inventar der Galerie vgl. Acidini-Luchinat, 1980), S. 141-175.

⁶⁰ Vgl. Heikamp, 1957, S.183; Gregori, 1998, S. 9ff..

Graphikproduktion entsprechend, eine finanzielle Unterstützung durch den Widmungsadressaten erhoffen konnte.⁶¹

Benito Arias Montano (1527-1598), der Autor des lateinischen Gedichtes, ist nach dem Konzil von Trient, an welchem er 1563 als Mitglied der spanischen Delegation teilgenommen hatte, nachweislich noch zweimal nach Italien zurückgekehrt.⁶² Zunächst 1572 (Mai – September), als er in Rom eine Approbation für die von ihm auf Wunsch Philipps II. in Antwerpen betreute Ausgabe der *Biblia Polyglota* aus dem Verlag Christophe Plantins zu erlangen suchte. Anschließend sollte er nach seiner Abberufung aus den Niederlanden in den Jahren 1575/76 noch einmal nach Italien zurückkehren, bevor er sich, auf königlichen Wunsch nach Spanien zurückbeordert, schließlich ab 1576 dem Aufbau der Escorial-Bibliothek gewidmet hat.

Der für die Ergänzung des Montano-Gedichtes verantwortliche Verleger Giorgio Marescotti (gest. 1601) hatte sich im Jahre 1570 mit dem Erwerb der Buchdruckerei des verstorbenen Lorenzo Terrentiono in Florenz etabliert, wo er seit den 1580er Jahren mit der Veröffentlichung musiktheoretischer Schriften erfolgreich war.⁶³ Aber auch Raffaello Borghinis 1584 in Florenz erschienenenes kunsttheoretisches Traktat *Il Riposo* wurde von Marescotti herausgegeben. Da Marescotti offenbar als reiner Schrift-Verleger in Erscheinung getreten ist, liegt also erneut die Vermutung nahe, dass er allein für den Druck des Textes verantwortlich gewesen ist, um welchen er den ihm in mehreren Abzügen vorliegenden Stich ergänzt hat.

Aufgrund eines auf den 17. März 1578 datierten Inventars des Cortschen Besitzes ist davon auszugehen, dass der Kupferstecher, der seine letzten Lebensjahre in Rom verbrachte hat, Anfang des Jahres 1578 verstorben ist,⁶⁴ und die in seinem Besitz befindlichen Platten im Zuge dessen vermutlich ihren Besitzer gewechselt haben. Aufgrund der zahlreichen von Giovanni Orlandi herausgegebenen Neuauflagen, zu welchen auch die von den Haan angeführte Auflage des *Lamento* zählt, muss es als wahrscheinlich gelten, dass einige der Platten nach Corts Tod in den Besitz seines Schülers, Giovanni Orlandi übergegangen sind.⁶⁵ Mit der Neuauflage der Cortschen Kupferstiche im Jahr 1602, welche Orlandi posthum mit dem Namen seines inzwischen

⁶¹ Vgl. Bury, 2001, S. 78.

⁶² Zur Biographie Montanos vgl. Hänsel, 1991, S.78; Hänsel, 1999, S. 150f..

⁶³ Vgl. Satori, 1963, S. 358.

⁶⁴ Ein Auszug des Inventars findet sich bei Bierens de Haan im Anhang, vgl. Bierens de Haan, 1948, S. 226-228.

⁶⁵ Für weitere Neuauflagen Cortscher Stiche nach Zuccari durch Orlandi vgl. Sellink, 2000, Nr. 17, (46), (47), (51), 211.

berühmten Lehrmeisters versehen hat,⁶⁶ wird Orlandi neben wirtschaftlichen Interessen sicher auch den Nachruhm seines verstorbenen Lehrmeisters im Auge gehabt haben. Dass der Kupferstecher Cornelis Cort also den Zuccarischen Entwurf umgesetzt hat, lässt sich demnach nicht nur anhand von technischen und stilistischen Entsprechungen, wie etwa der gekonnte Einsatz der schwellenden Linie,⁶⁷ sondern auch anhand jener posthumen Ausgabe Orlandis belegen.⁶⁸

Wenn Christina Acidini-Luchinat als einzige die Zuschreibung an Cort mit dem Hinweis auf eine, die Zusammenarbeit von Cort und Zuccari beendende Streitigkeit im Jahr 1577 und unter Berücksichtigung von Corts Tod im Jahr 1578 ablehnt, muss dies als die Konsequenz aus der Gleichsetzung der Datierung der *Dedicatio* mit der Ausführung des Stiches verstanden werden.⁶⁹ Der Katalogbeitrag Marinis zum *Lamento* im jüngst erschienenen Ausstellungskatalog *Innocente e calunniato* im Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi in Florenz bleibt - dem Titel der Ausstellung entsprechend - der autobiographischen Deutung Heikamps und Acidini-Luchinats weitestgehend treu, nach welcher der Stich als Zuccaris Antwort auf die Gegner seiner 1579 fertiggestellten Domkuppelfresken zu verstehen ist.⁷⁰ Marini bleibt allerdings aufgrund der stilistischen Nähe zur graphischen Handschrift Corts deutlich weniger konsequent und hält schließlich eine Autorschaft Corts unter der Hypothese einer deutlich früher einsetzenden und durch die Streitigkeit zwischen Inventor und Kupferstecher im Oktober 1577, im Zuge welcher Zuccari erwogen hatte Cort in der Kuppel des Florentiner Domes unter den Verdammten darzustellen, lediglich unterbrochene Entstehungszeit prinzipiell wieder für möglich.

Vor allem aufgrund der Tatsache, dass Bild und Text – wie gezeigt werden konnte - keine materielle und damit zeitliche Einheit bilden, muss die Datierung und die mit dieser bisher eng verknüpfte Deutung des Stiches neu hinterfragt werden. Da die Ausführung durch Cort aus stilistischen Gründen sowie aufgrund jener durch zahlreiche Stiche Corts

66 Vgl. Bierens de Haan, 1948, S. 20. Corts Stiche tragen im ersten Zustand keine Signatur, vgl. Leeftang, 2000, Bd. 1, S.VII.

67 Die bedeutende Erfindung durch an- und abschwellenden Linie in parallelen Zügen eine plastische Wirkung zu erreichen, wodurch auf eine umschließende Kontur verzichtet werden kann, wird gemeinhin Cort zugeschrieben und gelangt auch im *Lamento* zur Anwendung, vgl. Koschatzky, 1972, S.132; Seelig, 1994, S. 185.

68 Vgl. Anm. 80 .

69 Cort wurde bisher von der gesamten Forschung in Anschluss an Bierens de Haan als Stecher des Blattes angenommen, bis Acidini-Luchinat die Zuschreibung an Cort mit Hinweis auf jene - die Zusammenarbeit von Zuccari und Cort vermutlich beendenden - Streitigkeiten im Oktober 1577 zurückgewiesen hat, vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd. II, S. 100, Anm. 117. Sogar Sellink (2000), der die Cort als Kupferstecher nennende Variante nicht mehr nachweisen kann, zweifelt offensichtlich dennoch nicht an der Autorschaft desselben.

70 Vgl. Marini, 2009, S. 154 -156.

nach Entwürfen Zuccaris dokumentierte Zusammenarbeit beider Künstler sowie die von de Haan belegte Orlandi-Ausgabe nicht ernsthaft zu bezweifeln ist, wie auch die Aufnahme des Blattes in das im Jahr 2000 erschienene graphische Werkverzeichnis Corts durch Manfred Sellink dokumentiert,⁷¹ muss die erwähnte Streitigkeit und der bereits wenige Monate später eingetretene Tod Corts vermutlich vielmehr als Argument für eine frühere Datierung des Stiches verstanden werden. Aus diesem Grund soll im Folgenden anhand einer zeitlichen Einordnung in das Werk Zuccaris, Corts und Montanos noch einmal von Neuem der Frage nach der Datierung von Entwurf und Ausführung des Stiches nachgegangen werden.

III.1.5. Zur zeitlichen Einordnung in das Werk Federico Zuccaris, Cornelis Corts und Benito Arias Montanos

Während sich Federico Zuccari bereits ab Januar 1566 in Rom aufhält, trifft Cornelis Cort erst im Herbst desselben Jahres in der ewigen Stadt ein.⁷² Dass von da ab von einer Bekanntschaft und beginnenden Zusammenarbeit beider Künstler auszugehen ist, belegt neben den nach Taddeos Tod (September 1566) entstandenen Kupferstichen nach Zeichnungen des Bruders,⁷³ Corts früheste datierte Arbeit nach Federico Zuccari, das 1566 von Antonio Lafreri in Rom herausgegebene Blatt *Justitia belohnt die Würdigen*.⁷⁴ Etwa zeitgleich mit der Ankunft Corts in Rom wurde Zuccari aufgrund des plötzlichen Todes seines Bruders Taddeo von Kardinal Alessandro Farnese beauftragt, die von seinem Bruder unvollendet hinterlassenen Fresken in Rom und Caprarola, der nordwestlich von Rom gelegenen päpstlichen Residenz, zu vollenden, weshalb Zuccari sich bis 1569 nur mit größeren Unterbrechungen in Rom aufgehalten hat.⁷⁵ Obwohl für Cort wiederum im Anschluss ein Florenz-Aufenthalt (1566/70) und eine Venedig-Reise (1571/72) belegt sind, lassen sich zwischen 1567 und 1571 sieben Stiche Corts nach Federico Zuccari nachweisen.⁷⁶ Allesamt religiösen Themen gewidmet, wurden sie entweder von Lafreri oder von Salamanca herausgegeben und konnten zum Teil als Reproduktionsgraphiken

71 Vgl. Sellink, 2000, Bd. 3, S. 132. Auch Baglione weist in der Vita Zuccaris und auch derjenigen Corts auf eine Zusammenarbeit beider Künstler hin, vgl. Baglione, 1642, S. 123 und S. 388.

72 Vgl. Sellink, 1994, S. 14.

73 Vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd. I, S. 279.

74 Vgl. Sellink, 2000, Bd. 1, S. XXVf. sowie Bd. 2, S. 238. Sellink hat in seiner Einleitung im Zusammenhang mit diesem Cort-Stich nach einem Deckengemälde des jungen Zuccari in Venedig (Palazzo Grimaldi) vermutet, dass der im Januar nach Rom zurückgekehrte Zuccari, Cort veranlasst habe, ihm nach Rom zu folgen.

75 Die Fresken in Caprarola beendet Zuccari im Sommer 1569, vgl. Padrige, 1999, S. 159-184.

76 Vgl. Sellink, 2000, Bd. 1, Nr. 17 (nach Fresko im Vatikan, 1563), 20 (nach verlorenem Fresko in S. Maria Annunziata, Rom, 1571), 35 (nach Fresko in S. Francesco della Vergine, Venedig), 41, 42, 57 und Bd. 2, Nr. 97.

nach Gemälden oder Fresken Zuccaris nachgewiesen werden. Danach schließt jene Zeit an, welche die beiden Künstler ohne größere Unterbrechungen gemeinsam in Rom verbracht haben, die Jahre 1572/73 vor Zuccaris Abreise nach Frankreich im Sommer 1573.⁷⁷ Nach der auf der Orlandi-Ausgabe angebrachten Datierung müsste das *Lamento* von Cort 1572, kurz nach seiner Rückkehr nach Rom und im gleichen Jahr wie die ebenfalls nach einem Entwurf Zuccaris gestochene *Verleumdung des Apelles* (Abb.9) ausgeführt worden sein, was nun auch anhand der biographischen Gegenüberstellung an Wahrscheinlichkeit gewinnt. In dieser Phase könnte erstmals die Gelegenheit für die Umsetzung einer so großformatigen und damit zeitaufwändigen Arbeit bestanden haben, deren graphische Ausführung aufgrund des autoreferentiellen Themas und der fehlenden Kontrolle durch einen Verleger sicherlich unter genauester Beobachtung Zuccaris gestanden haben wird.

Von seiner Reise nach Frankreich, die Niederlande und England, sollte Zuccari erst im Oktober 1575 anlässlich des Auftrags für die Ausführung der von Vasari zu großen Teilen unvollendet gelassenen Kuppelfresken des Florentiner Domes wieder nach Italien zurückkehren. Aufgrund eines zeitgenössischen Dokumentes lässt sich vermuten, dass Zuccari kurz vor Beginn der Arbeiten in Florenz noch einmal nach Rom gereist ist. Eine Mitteilung Bernardo Vecchiattis an den Großherzog vom 16. Oktober 1575, in welcher er die Ankunft Zuccaris in Florenz ankündigt, weist zugleich darauf hin, dass dieser die Kuppel bereits besichtigt hätte, aber vor dem Beginn der Arbeit noch ein paar Tage nach Rom reisen wolle, um dort einige persönliche Angelegenheiten zu regeln.⁷⁸ Da Zuccari bereits am 30. Oktober einen Raum für die Anfertigung der Kartons zugewiesen bekommen hat,⁷⁹ wird er sich vermutlich nur wenige Tage in Rom aufgehalten haben. Es muss demnach als wahrscheinlich gelten, dass Zuccari im Zuge seiner Übersiedlung von Rom nach Florenz einige Abzüge des *Lamento*, des einzigen nicht in Rom herausgegebenen Cort-Stiches nach Zuccari, mit sich geführt hat, die er dann den Florentiner Verlegern Terrades und Marescotti zur Veröffentlichung überlassen hat, während die Platten wohl bei Cort in Rom verblieben sind. Erst 1580, nach Fertigstellung der wenig gelobten Kuppelfresken, kehrte Zuccari wieder nach Rom zurück, zu diesem

77 Vgl. Zuccaris Brief aus Paris, vom September 1573, publiziert in Aurigemma, 1995, S. 213.

78 „Viene il presente latore Federigo Zuccharo pittore a baciare la mano di V.A.S., pronto per quanto mi afferma, a servirla in quello che da lei sia comandato. Ha dato una vista al fatto nella cupola et li potrà dire li accade. Pare vogli[re] andare fino a Roma per pochi giorni e poi tornare subito, intanto potrà smarrire un poco di quartametta, che per via si è accompagnata seco. Altro non ho da dirle, havendone massime dato anco avviso a messer Antonio Serguidi [...]“ (ASF Mediceo 678, c.304), zitiert nach Heikamp, 1967 a, S. 46 f., Anm. 7.

79 Vgl. Heikamp, 1967 a, S. 47.

Zeitpunkt war Cort bereits zwei Jahre verstorben und die Platten waren vermutlich bereits in den Besitz seines Schülers, Giovanni Orlandi, übergegangen.

Anders als in Antwerpen, wo Cort für den Verlag Aux Quatre Vents des Hieronymus Cock gearbeitet hatte, und in Venedig, wo er allein im Dienste Tizians stand, bindet sich Cort in Rom nicht mehr an nur einen Auftraggeber.⁸⁰ Die bedeutenden römischen Verleger des 16. Jahrhunderts Antonio Lafreri, Antonio Salamanca und Lorenzo Vaccari waren Corts Auftraggeber in Rom, für welche er vorrangig Reproduktionsgraphiken nach Gemälden italienischer Meister geschaffen hat. Zudem sticht er auch nach Künstlern, die wie Tizian daran interessiert waren, die Verbreitung von Stichen nach ihren Entwürfen in die eigene Hand zu nehmen. Auch für Zuccari wird dieser Gedanke gerade in Hinblick auf den selbstbezüglichen Bildgegenstand des *Lamento* von besonderem Interesse gewesen sein. Vor diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, weshalb auf der Platte kein Verleger genannt ist, jedoch zwei rechteckige Felder in der Sockelzone für nachträgliche Schriftzusätze ausgespart geblieben sind. Auch wenn Cort sich nicht weiter mit der Herausgabe befasste, wäre es doch denkbar, dass er Zuccari mit seinen weitreichenden Kontakten auf dem römischen Graphikmarkt bei der Suche nach einem Drucker behilflich war, denn wie aus Corts Nachlassinventar hervorgeht, hat er keine Druckerpresse besessen.⁸¹

Darüber hinaus bleibt im Kontext der Datierung des *Lamento* zu fragen, wann und wo Benito Arias Montano, der Autor der lateinischen Bildlegende in Kontakt mit der Zuccarischen Inventio gelangt sein könnte, welche ihn den Ausführungen seiner Bildunterschrift entsprechend zu seinen Versen inspiriert hat. Sylvaine Hänsel äußert diesbezüglich einige Vermutungen, ist jedoch aufgrund der unzureichenden Quellenlage zu keinem abschließenden Urteil gelangt.⁸²

⁸⁰ Vgl. im Folgenden Sellink, 1999, S. 341-344; Sellink, 1994, S. 14.

⁸¹ Wer schließlich den Druck des *Lamento* ausgeführt hat, lässt sich nicht nachweisen. Allein die Tatsache, dass alle von Orlandi 1602 neu aufgelegten Cort-Stiche aus dem Verlag Antonio Lafreri stammen und die Platten teils im Nachlassinventar von 1581 bzw. im Inventar von Claudio Duchettis Nachfolger Giacomo di Gherardi (1594) nachweisbar sind (vgl. Sellink, 2000, 3 Bde., Nr.28, 43, 51, 58, 60, 109, 213, 214 u.a.), lässt anhand der von Bieren de Haan nachgewiesenen Orlandi-Ausgabe des *Lamento* vermuten, dass Orlandi auch diese Platte aus dem Nachlass Gherardis und damit indirekt aus dem Nachlass Lafreris erworben hat. Demnach könnte sich also Lafreri zum Druck des *Lamentos* bereit erklärt haben, ohne jedoch selbst mit der Herausgabe des Blattes betraut worden zu sein. Die Platte, welche sich für eventuelle Nachdrucke – auch nach Corts Tod (1578) – noch bei Lafreri befunden haben könnte, wäre dann zusammen mit den anderen Platten Corts über die Lafreri-Erben Duchetti und Gherardi in den Besitz Orlandis übergegangen. Für einen Überblick über die zeitgenössische Verleger-Situation in Rom, die Lafreri-Nachfolge und die Verlegertätigkeit Giovanni Orlandis vgl. Leuschner, 2005, S. 131-218.

⁸² Der spanische Verleger Gabriel Terrades wäre als Vermittlungsperson denkbar, allerdings lässt sich für Montano weder ein Florenzaufenthalt noch eine Verbindung zu Terrades nachweisen. Für die Hypothese, Montano habe ein themengleiches Gemälde Zuccaris in der Sammlung Orsini gesehen, fehlen nicht nur entsprechende Beweise, sondern bereits jeglicher Anhaltspunkt für dessen Existenz. Eine solche wie von Hänsel, wie bereits bei Bierens de Haan, mit dem Verweis auf die Nennung eines solchen Gemäldes bei Giovanni Baglione belegt. Baglione bezieht sich an dieser

Eine bereits von Heikamp im Kontext der Vermittlung zwischen Zuccari und Montano vertretene Theorie sieht den spanischen Maler und Zuccari-Anhänger Pablo de Céspedes als den entscheidenden Vermittler, da dieser mit Montanos Gedichten vertraut und mit dem spanischen Autor freundschaftlich verbunden war.⁸³ Möglicherweise hat Montano bereits während seines ersten Romaufenthaltes Céspedes kennengelernt, der ihn später als „tan señor y particular patrón mio“ bezeichnen sollte.⁸⁴ Auch eine Verbindung zwischen Céspedes und Zuccari lässt sich durch eine Erwähnung in Bagliones Céspedes-Vita bestätigen.⁸⁵ Von Hänsel wird dieser Variante der Vermittlung aufgrund der großen zeitlichen Spanne zwischen Entwurf und Ausführung jedoch nicht wirklich in Erwägung gezogen.⁸⁶ Da Jonathan Brown zwischenzeitlich nachweisen konnte, dass Céspedes nur sieben Jahre, von 1568 bis 1575, in Italien gelebt hat,⁸⁷ müsste Arias Montano sein Gedicht zum *Lamento* bereits im Zuge seines ersten Romaufenthaltes im Jahre 1572 verfasst und ihm demzufolge bereits Zuccaris Entwurf oder aber sogar der Stich Corts vorgelegen haben. Auch die Möglichkeit einer persönlichen Vermittlung zwischen Zuccari und Montano hat Hänsel aus entsprechenden Gründen für ausgeschlossen, denn eine solche wäre ihren Ergebnissen nach ebenfalls lediglich für das Jahr 1572, also während Montanos erstem Romaufenthalt, denkbar.⁸⁸ Dass zwischen Entwurf bzw. Ausführung und Herausgabe des Stiches demnach sieben Jahre liegen müssten, mag verwundern, allerdings ist dies gerade in Anbetracht der vorangegangenen Ergebnisse, kein Grund eine Vermittlung über Céspedes oder aber auch direkt zwischen Zuccari und Montano auszuschließen.

Desweiteren besteht die Möglichkeit, dass es 1574 in Antwerpen zu einer Begegnung zwischen Montano und Zuccari gekommen ist. Im Zuge seiner Niederlandenreise hielt Zuccari sich in Antwerpen auf, wohin Montano im Auftrag Philipps II. als politischer

Stelle seiner Zuccari-Vita jedoch eindeutig auf ein Temperagemälde, das die ebenfalls von Cort nach Zuccari gestochene *Verleumdung des Apelles* zeigt. Zu möglichen Vermittlungswegen zwischen Montano und Zuccaris *Lamento* vgl. Hänsel, 1991, S. 139ff. und Hänsel, 1999, S. 150 ff.; vgl. auch Baglione, 1642, S. 123. Im Kontext der Entstehungszusammenhänge der *Porta Virtutis*, die Baglione ebenfalls als „Callunia“ bezeichnet, definiert er diese in Abgrenzung zu dem sehr ähnlichen, aber früheren Bildthema wie folgt: „Questo non è la Callunia, ch'egli fece imitatione die quella d'Apelle, la quale hoggi stà in potere de' Signoari Duchi Orsini di Barcicciano da lui dipinta a tempera sopra la tela assai bella, intagliata poi da Cornelio Cort Fiammingo, Valente Maestro di bolino.“

⁸³Vgl. Heikamp, 1957, S. 181, Anm. 27.

⁸⁴Zitiert nach Hänsel, 1991, S. 134.

⁸⁵Vgl. Baglione, 1642, S.30: “[...]maneggiava bene li colori a fresco, & aveva apparato il buon modo di fare da Federico Zucchero, co'quale habbe molta familiarità.”; zu Zuccaris Wertschätzung seines spanischen Kollegen vgl. Hänsel, 1991, S. 135.

⁸⁶Vgl. Hänsel, 1991, S. 140.

⁸⁷Vgl. Brown, 1978, S. 30f., Anm. 37 und 38.

⁸⁸Vgl. Hänsel, 1999, S. 15.

Berater zurückgekehrt war.⁸⁹ Seine theologischen Schriften gab er im Verlag Christophe Plantin heraus und er war zudem in Zusammenarbeit mit dem Kupferstecher und Graphikverleger Philipp Galle an der Herausgabe einiger Stichserien beteiligt, während Platin wiederum geschäftlich in Verbindung zu Philipp Galle stand, welcher *Die Zeit enthüllt die Wahrheit* nach Zuccari gestochen und herausgegeben hat.⁹⁰ Da Plantins Haus gerade in den 1570er Jahren ein Mittelpunkt für Gelehrte und Künstler seiner Zeit darstellte,⁹¹ muss es als wahrscheinlich gelten, dass auch Zuccari während seinen Aufenthaltes in Antwerpen im gleichen Umfeld verkehrte und Montano dort möglicherweise anhand einer Skizze mit seiner Komposition vertraut gemacht haben könnte.⁹² Allerdings muss der Auftrag an Cort bereits vor Zuccaris Abreise im Jahr 1573 ergangen sein, da am Unterrand der Kupferplatte kein Textfeld für die 72 Verse des spanischen Humanisten vorgesehen ist, was schließlich das Anfügen eines separaten Blattes nötig gemacht hat.

Letztlich könnte Montano auch während seines letzten Romaufenthaltes (1575/76) über die Werkstatt Corts in Kontakt mit der Zuccarischen Inventio gekommen sein. Diesen Weg hält Hänsel für den wahrscheinlichsten, da Montano zahlreiche Stiche bei Lafreri und Cort für die Sammlung der Escorialbibliothek erworben hat und im Zuge dessen auf das *Lamento* gestoßen sein könnte.⁹³ Jedoch muss aufgrund der nachträglichen Textergänzung am Unterrand auch bei dieser Vermittlungsvariante davon ausgegangen werden, dass die Platten zu diesem Zeitpunkt bereits ausgeführt waren und somit Cort bereits vor Zuccaris Abreise nach Frankreich im Sommer 1573 mit der Ausführung des Stiches beauftragt worden ist.

Auch wenn sich anhand der Quellenlage nicht abschließend entscheiden lässt, auf welchen der vorgestellten Wege sich die Vermittlung von Zuccaris Bildidee an den spanischen Humanisten Montano vollzogen hat, so muss jedoch in jedem Fall von einer Auftragsvergabe an Cort vor Zuccaris Abreise nach Frankreich ausgegangen werden. Zuccaris Entwurf für das *Lamento della Pittura*, welcher in einer Vorzeichnung für die obere Platte überliefert ist (Sammlung Lambert Krahe, Kunstmuseum Düsseldorf; Abb.10),⁹⁴ ist somit spätestens auf die erste Hälfte des Jahres 1573 zu datieren ist.

⁸⁹ Vgl. Hänsel, 1991, S. 90f..

⁹⁰ Vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd. 2, S. 57.

⁹¹ Vgl. Schreiber, 1992, S. 135f.; Suffield, 1996, S. 17.

⁹² Über Zuccaris Antwerpenaufenthalt ist nur wenig bekannt, vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd. 2, S. 56f.

⁹³ Vgl. Hänsel, 1999, S. 152. Zu Montanos zweitem Romaufenthalt vgl. Hänsel, 1991, S. 130f.

⁹⁴ Cort hat die Düsseldorfer Zeichnung als direkte Vorlage für die Übertragung auf die Kupferplatte gedient, wovon die durchgedrückten Konturen und ferner die übereinstimmenden Maße von Zeichnung und Kupferstich zeugen, vgl.

Während als terminus post quem zunächst von Corts Übersiedlung nach Rom im Herbst 1566 auszugehen ist, muss es sowohl aus stilistischen⁹⁵ als auch aus biographischen Gründen als wahrscheinlicher gelten, dass der eigentliche terminus post quem mit Corts Rückkehr aus Venedig im Jahr 1572 zusammenfällt, und somit die Datierung des Stiches auf 1572/73 eingeschränkt werden kann. Somit erscheint die Angabe auf der von de Haan dokumentierten, posthumen Orlandi-Ausgabe „Cornelio Cort fe 1572“ sowohl mit Blick auf die Biographien Zuccaris und Corts als auch hinsichtlich der aufgezeigten Vermittlungsmöglichkeiten der Bildidee an Montano alles andere als unwahrscheinlich.

Während der 1572 datierte Stich Corts nach Zuccaris *Verleumdung des Apelles* vom römischen Verleger Antonio Lafreri herausgegeben wurde, ging das *Lamento* offenbar zunächst ohne einen mit der Herausgabe und Vermarktung beauftragten Verleger in den Druck. Dies mag einerseits in der eigenwilligen Ikonographie des Blattes begründet liegen, welche nicht auf einen Stoff aus Bibel, Mythologie oder Geschichte zurückgreifen konnte und damit wohl kaum in das zeitgenössische Programm der römischen Verleger gepasst hätte, das mit religiösen und mythologischen Darstellungen sowie mit Reproduktionsstichen nach Monumenten des antiken und modernen Rom ganz auf die antiquarischen Interessen der Romreisenden ausgerichtet war. Das vermutlich geringe Interesse der Verleger an der Herausgabe jener großformatigen und damit in der Herstellung besonders kostspieligen autoreferentiellen Schöpfung, die aufgrund ihrer Motivik und ihres Preises sicher nur wenig Abnehmer gefunden hätte, wird mit Zuccaris Bemühen um eine eigenhändige Vermarktung einhergegangen sein.

Durch die Neudatierung in das Jahr 1572/73 wird das *Lamento della Pittura* zum einen aus dem Kontext von Zuccaris Domkuppel-Fresken gelöst,⁹⁶ welcher für die bisher vorrangig autobiographische Deutung der komplexen Bildschöpfung verantwortlich gewesen ist und kann zum anderen nicht weiter als ein spätes, im Bereich des Blumenstraußes unvollendet gebliebenes Blatt Corts gelten.⁹⁷ Der in weiten Teilen nur in seinen Konturen ausgeführte Blumenstrauß auf dem Tisch zur Rechten des Malers erscheint gerade mit Blick auf die gekonnte Verschachtelung der einzelnen Bildebenen

Schaar, 1969, S. 26, Nr. 23.

⁹⁵ Während seines zweiten Aufenthaltes in Venedig hat Cort den technisch vor allem hinsichtlich der druckgraphischen Umsetzung nächtlicher Lichteffekte beeindruckenden Stich nach Tizians *Matyrium des Hl. Laurentius* geschaffen, welcher für die bewegte Darstellung der Feuerkeile und der brennenden Stadt im *Lamento* vorbildstiftend gewesen sein könnte, vgl. Sellink, 2000, Bd. 1, S. XXX.

⁹⁶ Der Auftrag zur Fortsetzung der von Vasari begonnenen Kuppelfresken, wurde – einem Brief Bernardo Vecchiattis entsprechend – erst im Oktober 1575 von Zuccari angenommen, vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd. 2, S. 76.

⁹⁷ Zu dieser Annahme vgl. Hänsel, 1999, S. 152. Zu Montanos zweitem Romaufenthalt vgl. Hänsel, 1991, S. 152.

und der fortwährenden Brechung der Raumillusion also vielmehr als ein bewusst eingesetzter Verfremdungseffekt Zuccaris, welcher bereits die Illusion der dritten Dimension in der ersten Bildebene der Malerwerkstatt zu brechen versucht. Zuccari spielt im *Lamento* mit der für das Kunstwerk eigenwilligen Diskrepanz zwischen Schein und Sein, zwischen räumlicher Illusion und materieller Flächigkeit. Er eröffnet dem Betrachter eine virtuelle Welt und führt diesem durch die Parallelisierung der Bildebenen und den Verfremdungseffekt des Blumenstraußes zugleich immer wieder in aller Deutlichkeit vor Augen, was er in jener Schöpfung tatsächlich vor sich hat: ein fiktives Konstrukt aus der Hand des Künstlers.

III.2. Bild-Thesen zur Entstehung, Wirkung und sozialen Bedeutung von Malerei

III.2.1. Die Inspirationsszene - Autonomes Schöpfungertum im Bannkreis einer *Occasio*-ähnlichen Inspirationsbringerin

Federico Zuccari, Mitglied der Florentiner Accademia del Disegno und späterer Gründungsdirektor der römischen Accademia di S. Luca,⁹⁸ hat die künstlerische Selbstreflexion mehrfach zum Thema seiner Bildfindungen erklärt⁹⁹ und damit der bildlichen Auseinandersetzung mit der eigenen Profession einen zentralen Stellenwert in seinem Werk zugewiesen. Dennoch hat sich der Großteil der Literatur bisher darauf beschränkt, die Schwebende der italienischen Bildunterschrift entsprechend als „vera intelligenza“ zu interpretieren, ohne näher auf die genaue Bedeutung der Personifikation und ihre Funktion im Bildzusammenhang einzugehen. Die italienische Bildlegende beschreibt zunächst die Darstellung auf jener das Bildgeschehen dominierenden Leinwand, welche der Maler Federico Zuccaro dem Unglück vieler Virtuosen gedenkend geschaffen habe, bevor schließlich im letzten Satz die Personifikation der Schwebenden Erwähnung findet, wenn es heißt: „Questo disegnò il Pittore dentro al suo studio, tenendo l'occhio e la me[n]te saldi nella vera intelligenza, che nuda, gli sta davanti, nie[n]te curando l'invidia, e gli impedimenti humani.“¹⁰⁰

Gerade in Anbetracht der vorausgegangenen Untersuchung muss es allerdings als ausgesprochen fraglich gelten, dass es sich bei der auf die Montano-Variante folgenden

⁹⁸ Zur Gründung und den Statuten der Accademia di S. Luca, vgl. Roettgen, 1999, S.307f.

⁹⁹ Vgl. Winner, 1999, S. 125-145.

¹⁰⁰ Zitiert nach Acidini/Capretti (Hrsg.), 2009, Kat. Nr. 4.13, S. 154.

italienischen Bildlegende, welche im Gegensatz zur lateinischen Legende weder einen Autor noch einen Verlegernamen anführt, um eine von Zuccari autorisierte Erläuterung des Dargestellten handelt. In der bisher lediglich beiläufigen Auseinandersetzung mit der Inspirationsszene in der Forschungsliteratur mag auch die Ursache für die unklare Deutung der Schwebenden begründet liegen, welche, wie bereits im Forschungsstand dargelegt, nicht allein als Personifikation der „vera intelligenza“, sondern auch als jene der Idea, der Pictura oder aber auch der Veritas gedeutet wurde. All diese Deutungen, die sich zumindest auf den ersten Blick ausnahmslos in den Kontext der Inspirationsszene einpassen, sollen im Folgenden mit ihren jeweiligen Akzentuierungen vorgestellt und hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit auf die im *Lamento* zur Darstellung gebrachte Inspirationsszene hinterfragt werden.

Da das Gedicht Montanos auf die zentrale Szene der unteren Darstellungshälfte nicht wirklich eingeht, kann die Benennung der Schwebenden in der italienischen Bildlegende als „vera intelligenza“ als erster Versuch einer Deutung aufgefasst werden. Heikamp übernimmt schließlich 1957 diese Interpretation und vermutet darin den Schlüssel zur eigentümlichen Ikonographie der Inspirationsbringerin. Versucht man aber der Frage nachzugehen, was genau jene Inspiration durch eine höhere Intelligenz unbekannten Ursprungs über die Grundlagen des künstlerischen Schaffensprozesses aussagt, muss man erkennen, wie allgemein die jener Deutung innewohnende Aussage bleibt. Darüber hinaus bleibt die Suche nach einer Personifikation der Intelligenza in den zeitgenössischen ikonographischen Handbüchern erfolglos. Erst Cesare Ripa führt schließlich in seiner auf bereits verbreitete Ikonographien aufbauenden *Iconologia* (Erstausgabe 1593)¹⁰¹ eine Personifikation der Intelligenza an, jedoch wird diese anhand von Attributen charakterisiert, welche keinerlei Übereinstimmung mit Zuccaris Darstellung aufweisen.¹⁰²

Matthias Winner und Joachim Gaus haben zwar ebenfalls an der Bezeichnung der Nackten als „vera Intelligenza“ festgehalten, jedoch wird diese von beiden Autoren stärker im Sinne eines geistigen Modells verstanden und somit vor dem Hintergrund zeitgenössischer neuplatonischer Strömungen und Zuccaris 1607 veröffentlichter kunsttheoretischer Schrift *L'idea de' Pittori, Scultori e Architetti*, in welcher sich Zuccari ausführlich mit der Entstehung der künstlerischen Idee (*disegno interno*) befasst, in

101 Vgl. Werner, 1977, S. 44ff.

102 Vgl. Ripa, 1986, Bd. I, S. 223-224.

Richtung einer Idea umgedeutet.¹⁰³ Da jedoch auch für diese Deutung keine Parallelen in zeitgenössischen ikonographischen Handbüchern ausfindig zu machen sind und auch hinsichtlich der erstmals in der Ripa-Ausgabe von 1624 verzeichneten Personifikation der Idea keinerlei Parallelen zu den von Zuccari gewählten Attributen zu verzeichnen sind, hat Gerards-Nelissen eine Deutung der Schwebenden als Pictura-Personifikation vorgeschlagen und das Blatt als die bildliche Umsetzung des Eingangskapitels zu Michelangelo Biondos Traktat *Della nobilissima pittura* (Venedig 1549) gedeutet.¹⁰⁴

Im vierten Kapitel seines Malereitraktates beschreibt Biondo die seinem Traktat zu Grunde liegende Inspirationsszene, nach welcher ihm im Morgengrauen Pictura erschienen sei, um sich bei ihm über die mangelnde Wertschätzung der Malerei zu beklagen, die gegenwertig zu Unrecht unter die mechanischen Künste gezählt werde, während sie in der Antike als die Bedeutendste unter den Freien Künsten verehrt worden sei.¹⁰⁵ In Anlehnung an das Horazsche Diktum „ut pictura poesis“¹⁰⁶ lautet die abschließende Aufforderung der Pictura an den Schriftsteller:

„Ma tu sei fatto immemore di me totalmente, debbiando esserti carissima; perciò dimi che altro gli è il tuo scrivere che l'arte del pengere, perciò che scrivendo sempre tu depengi, nondimeno tu non fai menzione de la pittura. Orsù dunque, de mo`inanti scrivi ancora qualche cosa della pittura a`mortali.“¹⁰⁷

Biondo beschreibt Pictura als herbeifliegende, weibliche Gestalt von erstaunlicher Schönheit und gigantischer Größe. Da der Betrachter des Stiches im Gegensatz zum Leser für eine entsprechende Deutung der Inspirationsbringerin jedoch auf die Beigabe von Attributen angewiesen ist, bleibt unklar, weshalb Zuccari, während er die zehnte Muse in der oberen Darstellungshälfte durch die am Boden liegenden Attribute als Personifikation der Malerei zu erkennen gibt, bei der zentralen Gestalt der Inspirationsszene auf entsprechende Attribute gänzlich verzichtet und diese zudem auf einer Kugel stehend und mit geflügelten Füßen ins Bild gesetzt haben sollte. Mag die von

¹⁰³ Vgl. Winner, 1962, S. 182; Gaus, 1974, S. 218-219.

¹⁰⁴ Vgl. Gerards-Nelissen, 1983, S. 47ff.

¹⁰⁵ „Per tanto falsamente son io connumerata fra le arti mecanice, imperò che, se tu leggerai le scritture degli antichi, troverai qualmente a molti son stata cagion di fama, di gloria e di onore ancora, insieme con la vittoria; non altrimenti che sol essere la fortezza allo ardent guerriero, perciò che io son quella che Alessandro Magno molto apprezzava, et Apelle amava summamente, et a Zeusi son stata d'incomparabil onore [...]. Finalmente era in gran prezzo mentre che fioriva l'imperio romano, fra Greci ancora i'ò avuto il nome onorato, perciòché fra le arti liberale io era la principale. Sapi dunque che chi vorrà lodare la pittura, ragionando più corettamente, dica certa natura overo essere cosa celeste, perchiòché io son più cara ad esso Giove di alcune altri arti, perché la cosa penta overo la mia figura vi è intanti alla sua faccia.“, zitiert nach Biondo, 1971, Bd. 1, S. 769f. Barocchi hat nur einen Auszug von vier gekürzten Kapiteln (Kap. 3-6) publiziert, während das gesamte Traktat in einer Übersetzung von Albert Ilg veröffentlicht worden ist, vgl. Eitelberger von Edelberg, 1888.

¹⁰⁶ Zur antiken Tradition des Vergleiches zwischen Dichtkunst und Malerei und dessen Aufleben in der Kunsttheorie des Humanismus vgl. Lee, 1967 und Bao, 1999, S. 107-138.

¹⁰⁷ Biondo, 1971, Bd. 1, S. 771.

Biondo geschilderte Inspirationsszene also durchaus Ausgangspunkt für die Zuccarische Inventio gewesen sein, bei der ebenfalls eine metaphysische Gestalt den Maler offenbar dazu bringt, sich mit seiner Kunst für die soziale Aufwertung der Malerei einzusetzen, so erscheint dennoch Gerards-Nelissens Deutung der Schwebenden als Personifikation der Pictura aus den aufgezeigten Gründen nur wenig überzeugend.

Obwohl die Haltung der Schwebenden an die Wahrheit in Botticellis *Verleumdung des Apelles* (Abb.11) erinnert, geht die von Zuccari gewählte Ikonographie der Nackten ebensowenig in der von Hänsel vorgeschlagenen Deutung als Veritas-Personifikation auf,¹⁰⁸ wie erneut der Vergleich mit den zeitgenössischen ikonographischen Handbüchern deutlich macht. Während der Ikonographie der Veritas in den gegen Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen Werken Vincenzo Cartaris und Andreas Alciatus noch wenig Beachtung beigemessen wurde,¹⁰⁹ werden um die Jahrhundertwende bei Cesare Ripa gleich fünf Varianten der Personifikation aufgeführt. Die schöne Nackte kann neben zahlreichen anderen Attributen in einem Fall auch eine Weltkugel zu ihren Füßen oder eine Sonne mit sich führen.¹¹⁰ Während die Sonne im *Lamento* noch in der Lichtmetapher der Strahlenaureole angedeutet sein könnte, ist es erneut das Charakteristikum der geflügelten Füße, welches keine Entsprechung findet und deshalb auch Hänsels Deutung der nackten Inspirationsbringerin als eine Personifikation der Wahrheit im Unklaren lässt.

Egal ob Intelligenza, Idea, Pictura oder Veritas, für alle in der Forschungsliteratur genannten Deutungsvarianten konnten nur partielle ikonographische Überschneidungen nachgewiesen werden, während das Charakteristikum der geflügelten Füße in keiner der bisher vorgeschlagenen Personifikationen eine Entsprechung findet. Auf der Suche nach weiblichen Personifikationen, welche dieses spezielle Charakteristikum aufweisen und deren Auftreten im vorgestellten Kontext denkbar wäre, wird man in Cartaris erstmals 1556 in Venedig erschienenem ikonographischem Handbuch *Le imagini de i dei de gli Antichi* fündig. Bis ins 17. Jahrhundert mehrfach neu aufgelegt, übersetzt und bearbeitet gilt dieses ikonographische Kompendium als eines der meistgelesenen altertumswissenschaftlichen Werke der Renaissance.¹¹¹ In Cartaris Kapitel zur Fortuna

108 Vgl. Hänsel, 1999, S. 156. Für einen Überblick über die Personifikationen der Veritas vgl. Warner, 1985, S. 294-328.

109 Vgl. Alciatus, 1991, S. 210; Cartari, 1571, S. 355 und S. 368.

110 Vgl. Okayama, 1992, S. 248.

111 Vgl. Koschatzky, 1963, S. XIX.

trifft man auf folgende Beschreibung einer Personifikation der glücklichen Gelegenheit, der Occasione:

„Fu adunque la imagine della Occasione cosi fatta. Stava una donna nuda con i piedi sopra una ruota, overo sù una rotonda palla, & haveva i lunghi capei tutti rivolti sopra la fronte, sì che ne restava la nuca scoperta, e come pelata, & a`piedi haveva l'ali, come si dipenge Mercurio [...]“¹¹²

Im Folgenden erläutert Cartari, dass das, was die Römer als „Occasione“ oder „opportunità“ bezeichnen und als Göttin verehren, von den Griechen „Tempo opportuno“ genannt und unter dem Namen Chero als Gott verehrt wurde, und dass die Personifikation nach dem antiken Epigrammatiker Posidippo auch ein Rasiermesser halten kann. Laut Cartari liegt die Aussageabsicht der Personifikation darin, die Notwendigkeit einer stetigen Aufmerksamkeit zu betonen, welche es möglich macht, die günstige Gelegenheit zu erkennen und für sich nutzbar zu machen („[...] stare con gli occhi aperti, a con le mani pronte per dare di piglio alle cose, quando la Occasione ce le mostra [...]“¹¹³).

Im Jahr 1571, also kurz vor Entstehung des *Lamento*, ist die erste illustrierte Ausgabe der *Imagini de i dei* mit 98 Stichen aus der Werkstatt des Druckers Bolognino Zaltieri erschienen. Die darin enthaltene Illustration zur Occasione (Abb.12) zeigt eine männliche Gestalt mit geflügelten Füßen auf einer Kugel stehend neben einem von Füllhörnern flankierten Caduceus, welcher seit Andrea Alciatus *Emblematum Liber* (1531) als Symbol der Einheit von Fortuna und Virtù galt.¹¹⁴ Zaltieri hat an dieser Stelle also die in Cartaris Text ebenfalls angeführte männliche Personifikation zur Darstellung gebracht, während die weibliche Personifikation der Occasione im 16. Jahrhundert jedoch die verbreitetere gewesen ist.¹¹⁵ Im Vorfeld von Cartaris Beschreibung lassen sich auch Darstellungen weiblicher Occasio-Personifikationen ausfindig machen, welche für die Darstellung Zuccaris vorbildstiftend gewesen sein könnten.

Ein aus dem Mantegna Umkreis stammendes Fresko im Palazzo Ducale in Mantua (um 1500,

Abb.13) etwa zeigt - wie auch die Illustration in Francesco Marcolinis 1540 in Venedig erschienener Schrift *Le Sorti* (Abb.14) - eine bekleidete weibliche Personifikation mit

¹¹² Cartari, 1571, S.478.

¹¹³ Cartari, 1571, S.480.

¹¹⁴ Caterina Volpi hat darauf hingewiesen, dass Alciatus *Emblematum Liber* sowohl für Cartaris Text als auch für die Illustrationen Zaltieris als eine wichtige Quelle zu bewerten ist, vgl. Volpi, 1996, S.25.

¹¹⁵ Zur Occasio-Personifikation im 16. und 17. Jahrhundert vgl. auch Wittkower, 1984, S. 186-217; Volpi, 1996, S.530-534.

Füßen auf einer Kugel schwebend,¹¹⁶ während man etwa in der französischen Ausgabe des *Emblematum Liber* (Paris 1542) auf eine lediglich von einem Tuch umwehte, nackte Frauengestalt trifft (Abb.15).¹¹⁷ Die Charakteristiken der Nacktheit, der Kugel und der geflügelten Füße hat Zuccari offenbar aus Carataris Beschreibung der *Occasione* übernommen und zugleich von jenem ohnehin als fakultatives Attribut angeführten Rasiermesser und den über die Stirn herabfallenden Haaren, Erscheinungsmerkmale welche durch ihren deutlich sinnbildhaften Charakter den Illusionismus der metaphysischen Inspirationsszene aufgehoben hätte, Abstand genommen. Jene für die Aussage des isolierten Sinnbildes noch relevanten Haare, welche es der Aussageabsicht der Personifikation entsprechend zu ergreifen gilt, um der glücklichen Gelegenheit habhaft zu werden, ist durch die gekonnte Einbindung in einen bildlichen Kontext überflüssig geworden. Denn während die Flüchtigkeit der Erscheinung durch die Kugel und die geflügelten Füße weiterhin betont bleibt, wird anhand des der Schwebenden im Maler zugeordneten Gegenübers bereits auf ihre potentielle Wirkung in jener aufmerksamen Künstlerpersönlichkeit hingewiesen. Gerade in der Gegenüberstellung mit den farbenreibenden Gesellen, an welchen der flüchtige Moment der inspirationsbringenden Erscheinung gänzlich unbemerkt vorüberzieht, ist es Zuccari gelungen, die Sonderstellung des geistig schaffenden und handwerklich umsetzenden Malers zu betonen, der die Erscheinung der *Occasio*-ähnlichen Inspirationsbringerin offenbar bereits erwartet hat und für sein Schaffen unmittelbar nutzbar zu machen weiß. Sogar den beißenden Hunden, welche an dieser Stelle sowohl als Verweis auf Neider und Kritiker¹¹⁸ als auch widrige Umstände im Allgemeinen gelesen werden können, gelingt es nicht, die Aufmerksamkeit des Malers von jenem für sein Schaffen elementaren Inspirationsmoment abzulenken.

Die Entstehung des Kunstwerks wird bei Zuccari also nicht allein als Produkt des künstlerischen Geistes oder disziplinierten Studiums verstanden, welches durch den mit Zeichenutensilien bestückten Tisch ins Bild gesetzt ist, sondern bedarf darüber hinaus eines Katalysators, einer externen Kraft metaphysischen Ursprungs. Der perfekte Moment ereignet sich zwar zufällig, trifft aber den wahren Künstler keineswegs

¹¹⁶ Vgl. Marcolino, 1540, S. 105.

¹¹⁷ Vgl. Alciatus, 1991, S.48.

¹¹⁸ Vgl. Ważbiński, 1977, S. 3-24. Zur bildlichen Umsetzung des Neides im Zusammenhang mit der Künstlerthematik im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Pigler, 1954, S. 215 – 235.

unvorbereitet, welcher in idealer Weise in der Lage ist, diese metaphysische Kraft für sein geistiges und handwerkliches Schöpfungstum nutzbar zu machen.

Fragt man sich, auf welche Vorbilder Zuccari für die im *Lamento* entworfene Inspirationsszene zurückgreifen konnte, erkennt man schnell, dass ihm die im 16. Jahrhundert beliebten antiken Maleranekdoten keinerlei Hilfestellung mehr boten.¹¹⁹ Denn sogar Apelles, der wohl bedeutendste Maler der Antike, hatte für sein im Auftrag Alexander d.G. angefertigtes Gemälde der Campaspe nach der von Plinius d.Ä. überlieferten Anekdote die Geliebte des Herrschers als Modell benötigt.¹²⁰ Zuccaris Maler jedoch schöpft nach metaphysischem Anstoß aus sich selbst heraus, weshalb auch der mittelalterliche Bildtypus des Lukasbildes, in welchem mit der Marienerscheinung ebenfalls eine metaphysischer Auslöser für das Kunstschaffen des Heiligen Lukas verantwortlich ist, nur ansatzweise als vorbildstiftend bewertet werden kann. Denn die Marienerscheinung ist eben nicht nur Inspirationsfigur, sondern zugleich auch Modell und damit Gegenstand der Darstellung. Somit ergibt sich für Zuccaris Inspirationsszene eine deutliche Analogie zum Autorenbild, das in Abhängigkeit von der antiken Dichter-Muse-Gruppe neben dem schreibenden Evangelisten eine diktierende Begleitfigur, meist einen Engel, zeigt.¹²¹ Aber ganz offensichtlich entspricht auch dieses dualistische Konzept der Werkgenese, welches den Evangelisten weniger als autonomen Schöpfer, denn als Werkzeug göttlichen Willens inszenieren soll, und welches auch in Giulio Bonasones Illustration *Apollo und die Malerei* aus den *Amorosi dilette degli dei* Eingang gefunden hat (Abb.16),¹²² nicht der von Zuccari ins Bild gesetzten Vorstellung.

Zuccari stellt dem Maler eben gerade nicht die Personifikation einer Idea, im Sinne eines fertigen geistigen Konstruktes gegenüber, dem es nun nur noch bildlich Ausdruck zu verleihen gilt, sondern mit jener neuartigen, an der Ikonographie der Occasione angelehnten Inspirationsbringerin lediglich die günstige Gelegenheit, seine geistigen und technischen Fähigkeiten erfolgreich in eine eigene künstlerische Schöpfung umzusetzen. Und so kommt Zuccaris Vorstellung einer anderen graphischen Illustration Giulio Bonasones am nächsten. Das Blatt, welches aus Achille Bocchis 1555 in Bologna erschienenem

119 Zur Beliebtheit der Apelles- und Zeuxisthemen im 16. Jahrhundert vgl. Winner, 1957, S. 7ff.; Mai/Wettengl, 2002, S. 206ff.. Für eine Beispielsammlung zum Thema *Apelles malt die schöne Campaspe* im 16. und 17. Jahrhundert vgl. auch Pigler, 1974, Bd. II, S. 366f..

120 Vgl. Plinius, 1978, Buch XXXV, §86, S. 68-69.

121 Vgl. Nilgen, 1968, S. 699ff..

122 Das Blatt aus den *Amorosi Diletti degli Dei* ist wohl um 1545 entstanden. Zu seiner Bedeutung im Rahmen der graphischen Folge vgl. Pfisterer, 2005, S. 45ff..

Emblembuch *Symbolicarum Quaestionum* stammt,¹²³ zeigt *Sokrates als Maler* beim Erstellen eines die aktuelle Szene widerspiegelnden Selbstportraits, während eine geflügelte und mit *daimon eudeimon* bezeichnete Gestalt ihn von hinten umfängt (Abb.17). Im *Symbolum* 3 beschreibt Achille Bocchi, dass der Maler den Weisen des Altertums darin gleiche, dass er die den Ungebildeten verborgene spirituelle Wahrheiten in anschaulicher Einkleidung sinnfällig mache, und erhebt den Maler somit in den Rang eines antiken Philosophen.¹²⁴ Der Gestalt des *daimon/eudaimon* kommt also dem sokratischen Begriffsverständnis entsprechend in der Illustration Bonasones eine ganz ähnliche Rolle wie der metaphysischen Inspirationsbringerin in Zuccaris *Lamento* zu: Der Maler bzw. Philosoph bedarf für sein erfolgreiches Schaffen eines metaphysischen Inspirationsmomentes, einer inneren Stimme, welche seinen fruchtbaren Geist nicht nur im richtigen Zeitpunkt, sondern auch im positiven Sinn zu stimulieren vermag.

Der Maler wird im *Lamento* also weder als allein handwerklich ausführendes Werkzeug metaphysischer Kräfte verstanden, noch - der Ideenlehre Platons entsprechend - als derjenige, welcher bereits präexistente Ideen künstlerisch nachzuahmen versucht,¹²⁵ sondern vielmehr als eine allein aus sich heraus schöpfende Instanz vorgestellt. Erst indem Zuccari das erfolgreiche Umsetzen der künstlerischen Schaffenskraft von einem idealen Zeitpunkt als initiiertem Moment abhängig macht,¹²⁶ gelingt ihm paradoxer Weise ein klares Plädoyer für die Autonomie der Malerei, welche sich hinsichtlich jenes unplanbaren Momentes von Inspiration und Ausführung jeglicher rationalen Einflussnahme entzieht und somit letztlich als eine von Auftraggeberwünschen und dem Willen des Künstlers nicht zu beeinflussende Instanz verstanden werden muss.

Der höfisch gekleidete Maler ist aufgrund der italienischen Bildlegende und physiognomischer Parallelen bisher ausnahmslos als ein Selbstporträt Zuccaris gedeutet worden.¹²⁷ Vergleicht man die Gesichtszüge des Malers im *Lamento* jedoch mit dem im gleichen Jahrzehnt (1575-79) ausgeführten Selbstporträt Federicos an der Seite seines Bruders in der Florentiner Domkuppel (Abb.18), so scheint man weniger Federicos als vielmehr die deutlich schmalere Züge seines 1566 verstorbenen Bruders Taddeo wiederzuerkennen. Zugleich aber hat Federico offenbar versucht, den elegant

123 Zu Achille Bocchis *Symbolicae Quaestiones* vgl. u.a. Rolet, 2003, S. 102-130.

124 Vgl. Gaus, 1974, S. 218; Rolet, 2003, S.117.

125 Zu Platons Kunstbegriff vgl. Panofsky, 1960, S. 3; Schmitt (a), 2001, S. 36ff..

126 Zur Bedeutung von Zufall, Fantasie und Inspiration im Kontext des künstlerischen Schaffensprozesses vgl. Kris/Kurz, 1934, S. 54ff..

127 Vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd.II, S. 99.

gekleideten Maler sowohl durch die genrehafte Inszenierung, als auch durch die Beigabe seines Emblems, des lilienbekrönten pan di zucchero,¹²⁸ und die bereits zur Zeit des Entwurfs absehbare Nennung seines Namens im Kontext der Dedicatio, als ein Selbstporträt in Szene zu setzen. Aus diesem Grund lässt sich hinsichtlich Zuccaris Intention vermuten, dass er die Deutungsvariante als ein Portrait zu Ehren seines verstorbenen Bruders bewusst angelegt haben könnte, um möglichen Kritikern seiner eitlen Selbstinszenierung entgegenhalten zu können, dass das *Lamento* als posthume Würdigung der künstlerischen und moralischen Qualitäten des verstorbenen Bruders zu lesen sei.

III.2.2. Das „Bild im Bild“ – Ein Plädoyer für die Vorrangstellung der Malerei unter den Artes

Durch die illusionistische Staffelung der drei Bildebenen gelingt Zuccari neben der bildlichen Reflexion über formale Aspekte der Malerei eine außergewöhnliche inhaltliche Verknüpfung: Im Rahmen einer einzelnen Atelierszene widmet er sich sowohl dem Inspirations- und Schaffensprozess als auch über das „Bild im Bild“ den Fragen nach Funktion, Wirkung und sozialer Bedeutung von Malerei. Diese theoretischen Reflexionen beinhalten ein engagiertes Plädoyer für die Nobilitierung der Malerei, deren Personifikation im *Lamento* nicht nur unter die Musen gezählt, sondern diesen sogar als Wortführerin vorangestellt wird. Pictura bringt die Klage der Musen über die Herrschaft des Lasters auf Erden stellvertretend in einem allegorischen Gemälde vor Jupiter. Die Malerei verleiht der moralisch beklagenswerten Situation in ihrer eigenen, lautlosen Sprache im Kreise der Götter Ausdruck und ist in der Lage den Göttervater Jupiter zu einer prompten Reaktion im Sinne der Tugendhaftigkeit zu bewegen. Mit den in der Werkstatt des Vulkan geschmiedeten Donnerkeilen und der Unterstützung der Furien, den Schutzgöttinnen der Tugendhaftigkeit, versucht Jupiter das Laster auf Erden auszurotten.

Auch im Bezug auf die Darstellung der oberen Bildhälfte kann Biondos Traktat lediglich als ein Anstoß für Zuccaris Bildfindung verstanden werden. Die Malerei betont in ihrer an Biondo gerichteten Rede zwar, dass ihr von Jupiter, ihrer allgemeinen Wertschätzung unter den Griechen entsprechend, eine Vorrangstellung unter den Künsten eingeräumt

¹²⁸ Vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd.II, S. 2 und S. 36.

worden sei,¹²⁹ was bei Zuccari durch ihre Aufnahme in den Götterhimmel und ihre den Neun Musen als Vertreterinnen der Künste und des Geisteslebens vorangestellten Rolle bildlich zum Ausdruck gelangt. Jedoch findet der darüber hinaus bei Zuccari im „Bild im Bild“ thematisierte Kampf zwischen Tugenden und Lastern, in welchem die den Kreuzstab umklammernde Fides eine zentrale Rolle einnimmt, in Biondos Text keinerlei Entsprechung. Biondos Traktat formuliert den Nobilitierungsversuch der Malerei unter Hinweis auf die hohe Wertschätzung, die ihr von den Griechen einst beigemessen wurde. Dies ist jedoch ein verbreiteter Topos in der italienischen Kunstliteratur der Renaissance, welche wie Biondo die Erhebung der Malerei bzw. der bildenden Künste in den Rang der *artes liberales* zum Ziel hatte.¹³⁰ Die dreifache Staffelung der Bildebenen ermöglicht die Umsetzung einer komplexen bildlichen Argumentationskette, welche über die Inspirationsszene, die Aufnahme *Picturas* in den Kreis der Musen und das vor Jupiter gebrachte Bild als Argument für die Überlegenheit der Malerei zu komplexen kunsttheoretischen Fragen wie der Entstehung, Wirkung und sozialen Bedeutung von Malerei erstmals mit rein visuellen Mitteln Stellung bezieht.

Im *Lamento* führt Zuccari dem Betrachter exemplarisch vor Augen, dass das Medium des Bildes in der Lage ist, für sich selbst zu sprechen und somit für die Formulierung des erwähnten Nobilitierungsanspruchs keineswegs auf die Unterstützung von Schrift und Sprache angewiesen ist. Vielmehr noch erscheint die komplexe Komposition des *Lamentos* geradezu als Demonstration der Überlegenheit des Bildes gegenüber der Schrift und damit der Malerei gegenüber der Literatur, da die parataktisch gereihten Argumente in der Literatur hier in nur einer einzigen Szene dem Rezipienten dargeboten werden, indem sich die Atelierszene über das „Bild im Bild“ in die Tiefe weitert. Anhand dieser inhaltlichen Stoßrichtung des Blattes wird nun auch verständlich, weshalb eine erläuternde Bildunterschrift offensichtlich zunächst nicht vorgesehen war, da die Graphik nur so selbst als überzeugender Beweis für die in ihr thematisierte Unabhängigkeit und Überlegenheit der Bildkunst fungieren kann.

129 Vgl. Anm. 104 .

130 Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts ist etwa in Cennino Cenninis *Libro dell'arte* (Pfisterer, 2002, S. 262f.) oder Filippo Villanis *De famos civibus* (vgl. Krautheimer, 1988, S. 280) mit dem Verweis auf die Antike die Tendenz wahrnehmbar, die Malerei zu einer den *artes liberales* ebenbürtigen Profession zu erklären. Diese Argumentation fand vor allem in Anschluss an die Meister der Hochrenaissance Verbreitung. So hat etwa Paolo Pino in seinem 1548 erschienenen *Dialogo di Pittura* (Barocchi, 1971, S. 754 ff.) oder auch Baldassare Castiglione in seinem 1562 erschienenen *Cortegiano* (Barocchi, 1971, S. 116ff.) für die Erhebung der Malerei in den Rang der freien Künste plädiert. Auch in den Malerei-Traktaten Francesco Lancillottis und Michelangelo Biondos (1549) kommt der Klage der Malerei darüber, dass sie von den Zeitgenossen nicht unter die sieben freien Künste gerechnet werde, besondere Bedeutung zu (Barocchi, 1971, S. 742ff und S. 767ff.).

Warum aber hat Zuccari jenes visuelle Plädoyer für die Malerei nicht in einem Gemälde, sondern im Medium des Kupferstiches zum Ausdruck gebracht? Diesbezüglich lässt sich vermuten, dass das Thema der Musenklage als Gemälde sicherlich kaum für einen prominenten Auftraggeber oder Käufer von Interesse gewesen wäre, da es – im Gegensatz zum ebenfalls autoreferentiellen Thema *Apelles und Alexander der Große* – seine potenziellen Besitzer nicht als bedeutende Auftraggeber und Förderer der Künste hätte erscheinen lassen. Darüber hinaus wird es sicherlich Zuccaris Absicht gewesen sein für seine kunsttheoretischen Thesen größtmögliche Verbreitung zu erreichen, ein Interesse, welches sich letztlich nur mit Hilfe der graphischen Reproduktion verfolgen lässt.

Im zweiten Buch seines 1607 in Turin publizierten Traktates *L'idea de' Pittori, Scultori e Architetti* geht Zuccari auf die moralische Wirkung des *disegno esterno*, also der materialisierten Bildfindung, ein. Er verweist an dieser Stelle auf das sechste Buch von Quintilians Schrift *De institutione oratoria*, das sich mit den Gefühlswirkungen der Redekunst befasst, und hält in diesem Kontext für die Malerei folgendes fest:

„Questa destrezza, questa dispositione, e prudenza di consiglio propriamente si può attribuire al Disegno, e giuditio discretivo, e che è quello che chiarisca l'anima, e l'intelletto, e lo fa accorto, e prudente, e di più genera in noi le virtù morali, la prudenza, la giustizia, la temperanza, & la forteza, e le altre virtù intellettive, così questo concetto vivo del Disegno, e questo spirito intellettivo del giuditio ammaestrato, e pratico, è quel consiglio discretivo prudente, il quale penetra per tutto, & al tutto è coadiutore, luce, e guida di ogni buona operatione [...].“¹³¹

Das Disegno hat also nach Zuccari zunächst für den Maler und schließlich durch seine praktische Umsetzung auch für den Rezipienten eine im ethischen Sinne belehrende Wirkung.¹³² In der oberen Hälfte des *Lamento* hat er diese moralisierende Wirkung bereits bildlich thematisiert. Für jene Szene des vor Jupiter und dem Götterrat präsentierten Gemäldes hatte Gerhards-Nelissen eine über das Traktat Michelangelo Biondos vermittelte Quintilian-Passage (*De institutione oratoria*, VI, I, 32) als Quelle angenommen.¹³³ Aufgrund der direkten Bezugnahme Zuccaris in seiner *Idea* auf das 6. Buch von Quintilians *De institutione oratoria* ließe sich vermuten, dass Zuccari bereits zur Entstehungszeit des *Lamento* die Rhetoriklehre Quintilians im Original gekannt und sich in der oberen Darstellungshälfte seiner Bildidee unmittelbar auf folgende Textstelle bezogen haben könnte:

¹³¹ Zuccaro, 1961, S. 290f.

¹³² Vgl. Zuccaro, 1961, S. 291.

¹³³ Vgl. Gerards-Nelissen, 1983, S. 49.

„[...] sed non ideo probaverim, quod factum et lego et ipse aliquando vidi depictam in tabula sipariovem imaginem rei, cuius atrocitate iudex erat commovendus: quae enim est actoris infantia, qui mutam ullam effigiem magisquam orationem pro se putet locuturam.“¹³⁴

Bereits mehr als dreißig Jahre vor Erscheinen seiner *Idea* hat Zuccari also offenbar in der allegorischen Szene vor Jupiter jene abwertende Kunstauffassung Quintilians in ihr Gegenteil verkehrt, denn hier ist es tatsächlich das vor Jupiter gebrachte allegorische Gemälde, welches den Richter aufgrund seiner im moralischen Sinne emotionalisierenden Qualitäten stärker als jede Klage der Musen zu bewegen vermag. Dass aber den Ausführungen der *Idea* entsprechend auch der Maler als der Schöpfer des Kunstwerks ein Handelnder im Zeichen der Tugendhaftigkeit ist, bleibt im *Lamento* keineswegs unangedeutet: Auch die für die künstlerische Schöpfung grundlegende Inspirationsbringerin, welche gleich einer Tugend aus der mittelalterlichen Portalskulptur über eine diabolische Kreatur triumphiert, und der von den beißenden Hunden als Sinnbild des Neides unbeirrte Maler, werden nicht nur zum Laster in Opposition gesetzt, sondern gegenüber diesem erhaben gezeigt.

Auch wenn sich aufgrund der vorgeschlagenen Umdatierung von Zuccaris Entwurf die auf die grundlegende Untersuchung Heikamps zurückgehende Deutung des *Lamentos* als eine bildliche Verteidigung Zuccaris gegen die zu erwartende Kritik an seinen 1575 begonnen Domkuppelfresken nicht halten lässt, so macht diese Lesart dennoch unmissverständlich deutlich, welch moralisches Aussagepotential die komplexe allegorische Bildfindung bereithält. Auch Zuccari wird sich dieser moralischen Deutungsebene bewusst gewesen sein, als er das Blatt schließlich 1579 in Florenz wenige Monate vor Enthüllung der Fresken publizieren ließ, und die von Seiten der Florentiner Konkurrenten über den mit dem Großauftrag der Kuppelfreskierung betrauten römischen Maler hereinbrechende Kritik bereits zu erwarten gewesen ist.¹³⁵ Die Kritik der Kuppelfresken kann also demnach durchaus als Anlass für die Publikation unter Terrades und Marescotti in Florenz, nicht aber für den Entwurf des Blattes verstanden werden,

134 Quintilian, 1972, S. 688-689. Die Übersetzung dieser Stelle lautet hier: „Aber deshalb kann ich doch nicht billigen, dass man, wie ich gelesen und einmal miterlebt habe, ein Bild der Tat auf Holz oder Leinwand darstellt, durch dessen Schrecklichkeit der Richter in Erregung gebracht werden soll; denn wie schwach muss es mit der Redegabe eines Prozessredners bestellt sein, wenn er glaubt so ein stummes Bild werde beredter für ihn sprechen als seine eigene Rede.“

135 Der größte Konkurrent und Neider war vermutlich Alessandro Allori, der nach Vasaris Tod selbst mit dem Auftrag für die Domkuppelfreskierung gerechnet hatte, vgl. Ważbiński, 1977, S. 4f.. Zur zeitgenössischen Kritik der Kuppelfresken vgl. außerdem Acidini-Luchinat, 1999, Bd. 2, S. 97f..

dessen Aussage – wie im Vorangegangenen gezeigt werden konnte – deutlich stärker als bisher angenommen im kunsttheoretischen Bereich zu suchen ist.¹³⁶

Der Antagonismus von Tugend und Laster sowie die Gleichsetzung des Malers und der Malerei mit der Tugendhaftigkeit ist die entscheidende inhaltliche Parallele, welche das *Lamento* mit zwei weiteren allegorisch-autoreferentiellen Bildfindungen Zuccaris, der 1572 von Cort gestochenen *Verleumdung des Apelles* (Abb.9)¹³⁷ und der lediglich in einer Entwurfskizze überlieferten und im Jahr 1581 ausgeführten *Porta Virtutis* (Abb.19), verbindet. Detlef Heikamp hat 1957 versucht, der bereits in einer zeitgenössischen Quelle als parodistische Reaktion auf die Suspendierung aus den Diensten Alessandro Farneses in Caprarola gedeuteten *Verleumdung*¹³⁸ mit der *Porta Virtutis* und dem *Lamento* zwei weitere Arbeiten vergleichbarer Motivation hinzuzufügen. Heikamp hat die neuartige Bildfindung der *Porta Virtutis* - wie zwischenzeitlich von Partizzia Cavazzini ausführlich belegt werden konnte¹³⁹ - mit der Ablehnung von Zuccaris Altargemälde für die Familienkapelle Paolo Ghisellis in Santa Maria del Braccano in Bologna und das *Lamento* mit der wohl bekanntesten Demütigung Zuccaris in Beziehung gesetzt.¹⁴⁰ Seither sind die drei allegorischen Schöpfungen Zuccaris von der kunsthistorischen Forschung vorrangig als Gruppe satirischer Arbeiten wahrgenommen worden, weshalb die inhaltlichen und kompositorischen Differenzen im Sinne des vermeintlich Gemeinsamen weitestgehend unbeachtet geblieben sind.¹⁴¹

Auch in der *Porta Virtutis* ist der Antagonismus zwischen Tugenden und Lastern ins Bild gerückt, jedoch wird nicht wie im *Lamento* der Inspirationsmoment als Moment der geistigen und schließlich auch materiellen Werkgenese oder die Wirkung des Kunstwerks

136 Aber auch die Darstellung, welche keinerlei Verweise auf die spezifische Situation in Florenz beinhaltet, was sich mit Blick auf die Stadtansicht geradezu angeboten hätte, lässt vermuten, dass die Verteidigung gegen die Kritiker der Kuppelfresken kaum das vorrangige Ziel der Zuccarischen Inventio gewesen sein kann.

137 Dass Zuccari sich eingehend mit der durch eine Bildbeschreibung Lukians überlieferten antiken Allegorie der *Verleumdung des Apelles* auseinandergesetzt hat, belegen darüber hinaus zwei themengleiche Gemälde, welche beide zumindest unter Aufsicht Zuccaris zur Ausführung gelangt sind, vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd. II, S. 35, Anm. 65 und S. 34, Abb. 70 und Abb. 73.

138 Heikamp verweist auf einen Brief Baldo Faluccis, römischer Gesandter des Herzogs von Urbino, vom 14. Juni 1582, vgl. Heikamp, 1957, S. 179, Anm. 18. Falucci erwähnt die *Verleumdung* zusammen mit der *Porta Virtutis*, die er aufgrund ihrer parodistischen Intention als „cos simile all'atra che fece già quando pinse Caprarola che non gli parve che l'opera foss conosciuta et stimata com'egli pretendeva, e tocco anche il S.or Cardinale se ben se la prese in burla“ (Archivio di Firenze, Carte d'Urbino I G 143, fol 1220, zitiert nach Cast, 1981, S. 133, Anm. 10) beschreibt.

139 Cavazzini hat nachgewiesen, dass das lediglich in zwei Zeichnungen und zwei Kupferstichen überlieferte Altargemälde Zuccaris für die Ghiselli-Kapelle in der Kompositionszeichnung zur *Porta Virtutis* über dem Kopf der Minerva von vier allegorischen Genien, welche die Beschriftungen „disegno“, „colorito“, „inventione“ und „decoro“ tragen, am Himmel gehalten wird, vgl. Cavazzini, 1989, v.a. S. 175.

140 Vgl. Heikamp, 1957, S. 179.

141 Auch in der jüngsten Literatur zum *Lamento* wird dieses erneut gemeinsam mit den beiden anderen polemischen Blättern Zuccaris betrachtet und im Zusammenhang mit der öffentlichen Kritik an den Domkuppelfresken gedeutet, vgl. Acidini, 2009, S. 26-46.

in Szene gesetzt, sondern vielmehr werden die moralischen und charakterlichen Voraussetzungen eines erfolgreichen Schöpfungstums einem erfolglosen Kunststreben entgegengehalten. Das unter dem Schutz Minervas stehende Reich der Kunst, welches den Beschriftungen folgend, durch Spirito und die Grazien aber auch die Personifikationen von Studio und Intelligenza/Sapienza charakterisiert wird, bleibt demjenigen verschlossen, welcher - der eselsohrigen Personifikation der Ignoranza gleich - nicht von tugendhaftem Handeln getrieben, sondern dessen Tun von den teuflischen Erscheinungen der Schmeichelei („adulazione“), der Überheblichkeit („presuntione“), des Neides („invidia“) und der Verleumdung („parto di maldicenza“) beherrscht wird.¹⁴² Trotz großer theoretischer Kenntnis, welche dem Ignoranten durch die ihn umgebenden Kunsttraktate zugesprochen wird, ist er - von lasterhaften Absichten getrieben - nicht in der Lage, ein eigenes Concetto zu generieren. Die leere Tafel wird hier - ganz im Gegensatz zum *Lamento*, in welchem eine moralisierende Idealvorstellung von Kunst und Künstler entworfen wird - zum Sinnbild eines tugendfernen und damit sinnentleerten Kunststrebens.

Hatte Zuccari im *Lamento* noch die metaphysische Inspirationsszene als Ausgangspunkt für einen erfolgreichen künstlerischen Schaffensprozess vor Augen geführt, so hat er in der *Porta Virtutis* eine Art negatives Gegenbild geschaffen. In der Darstellung des Ignoranten lassen sich neben Anspielungen auf den Einflüsterungen von Schmeichelei und Verleumdung erlegenen Auftraggeber Paolo Ghiselli auch solche auf den in Bologna ansässigen Maler Cesare Aretusi erkennen, der schließlich an Stelle Zuccaris mit der Anfertigung eines themengleichen Altargemäldes für die Ghiselli-Kapelle beauftragt worden ist. Für Aretusi ist ein Mangel an Erfindungsgabe überliefert, der ihn zur Zusammenarbeit mit dem in dieser Hinsicht reicher begabten Giambattista Fiorini veranlasst haben soll.¹⁴³ Bereits Heikamp hat darauf hingewiesen, dass Aretusis Gegenentwurf (Abb.20) geradezu von einer lehrbuchmäßigen Perspektivkonstruktion beherrscht wird, während die in zwei Entwurfszeichnungen und zwei Reproduktionsstichen überlieferte Komposition Zuccaris über die tiefenräumliche Figurenstaffelung vielmehr eine Art Erfahrungsperspektive zur Anwendung bringt (vgl. Abb.21).¹⁴⁴ Somit könnten auch jene, die Personifikation der Ignoranza umgebenden

142 Für eine umfassende Beschreibung des ikonographischen Programms und der Entstehungszusammenhänge vgl. auch Winner, 1999, S. 137ff.

143 Vgl. Magni, 1992, Bd. 2, S. 85.

144 Vgl. Heikamp, 1957, S. 189.

Perspektivtraktate als Hinweis auf Aretusi gelesen werden. Auch wenn die *Porta Virtutis* schließlich ohne die in der Oxforder Vorzeichnung vorgesehene Inszenierung des von Zuccari für Paolo Ghiselli gefertigten Altargemäldes im Zentrum der Tugendpforte ausgeführt und von Zuccari am 18. Oktober 1581 über dem Portal der Kirche S. Luca in Rom zur Schau gestellt wurde, konnte bereits die halbrunde Form der weiß verbliebenen Fläche als deutliche Anspielung auf das durch eine Arbeit Aretusis ersetzte Altargemälde verstanden werden, wie auch der anschließende Gerichtsprozess gegen Zuccari belegt.¹⁴⁵

Und so ist es letztlich auch das komplette Ausbleiben solcher Verweise im *Lamento*, welches deutlich macht, dass hier eben nicht die Parodie von Neidern und Kritikern im Zentrum steht, sondern vielmehr eine sich über verschiedene Darstellungs- und Inhaltsebenen erstreckende kunsttheoretische Idealvorstellung von der geistigen und materiellen Genese des Kunstwerks, seiner Funktion und Wirkung im Rezeptionsprozess und der daraus resultierenden Vorrangstellung der Malerei innerhalb des um Bildhauerei und Architektur erweiterten Kreises der Musen.

Erscheint das *Lamento* hinsichtlich der Inspirationsszene wie der positive Gegenpart zum erfolglosen Kunststreben der *Porta Virtutis*, so wirkt die Szene der Pictura vor Jupiter wie ein ins Positive umgedeuteter Gegenentwurf zur *Verleumdung des Apelles*, der antiken Quelle für die Verknüpfung von Malerei und Tugendhaftigkeit, indem an Stelle des eselsohrigen Richters als Sinnbild der Ignoranza ein durch Tugenden und die Waage der Justitia charakterisierter Jupiter über die Malerei richtet. Die Personifikation der Ignoranza gelangt im *Lamento* hingegen als eines der vier Laster in den Rahmenfeldern des „Bild im Bild im Bild“ zur Darstellung, auch wenn es sich hierbei nach christlicher Ethik nicht um eine Sünde im eigentlichen Sinn handelt, da nur explizit lasterhaftes Verhalten, nicht aber ein Mangel an Wissen als Sünde verstanden wurde.¹⁴⁶ Erst der Humanismus, der von der Vorstellung beherrscht war, dass allein Wissen (Sapientia) den Menschen moralisch und tugendhaft erhalte, hat die Unwissenheit (Ignoranza) zwangsläufig als lasterhaft abgelehnt.¹⁴⁷ Vor allem in den zeitgenössischen Emblembüchern und ikonographischen Handbüchern wie Andreas Alciatus *Emblematus Libellus* und Vincenzo Cartaris *Imagini de i dei* gelangen die moralischen Lehren des nach einer Vereinigung geistiger und sittlicher Bildung strebenden Renaissance-Humanismus

¹⁴⁵ Vgl. Winner, 1999, S. 142.

¹⁴⁶ Vgl. Cast, 1981, S. 5.

¹⁴⁷ Vgl. Cast, 1981, S. 5.

in Schrift und Bild zum Ausdruck.¹⁴⁸ Auch auf das zeitgenössische Selbstverständnis des Malers ist jenes Ideal einer Verschmelzung von umfassender geistiger und moralischer Bildung nicht ohne Einfluss geblieben, wie Zuccaris *Lamento* belegt, in welchem der Künstler mit technischer, mythologischer, emblematischer, kunsttheoretischer und ethischer Kenntnis ausgestattet, in der Lage ist eine geistreiche Inventio von hohem moralischen und zugleich kunsttheoretischen Gehalt zu schaffen.

Die Vorstellung vom antagonistischen Wirken zweier Geister in der menschlichen Anima, von denen der eine zum mühevollen Tugendpfad, der anderem zum lustvollen Weg des Lasters rät, hat seinen Ursprung im antiken Stoff des Herkules am Scheideweg.¹⁴⁹ Auch in zwei nahezu gleichformatigen und vermutlich als Pendant konzipierten Zeichnungen Zuccaris, dem *Giardino delle Virtù* (Abb.22) und dem *Giardino delle delizie mondane* (Abb.23) deren Datierung bis heute umstritten ist, findet dieses dualistische Denken Ausdruck.¹⁵⁰ Im *Giardino delle Virtù* sind auf einer Anhöhe Vertreter der Künste und bekränzte Gelehrte unter der Herrschaft Apolls versammelt.¹⁵¹ Ganz am rechten Rand reihen sich die Personifikationen der drei bildenden Künste in die Folge der artes liberales ein, welche anstelle der Musen das Reich Apolls bevölkern. Man erkennt Pictura vor der Staffelei, neben welcher Architettura mit einem Grundriss und Scultura an einer Skulptur arbeitend ins Bild gesetzt sind. Scheint die Forderung nach Aufnahme der Bildenden Künste in den Kreis der artes liberales hier noch eher verhalten, so geht Zuccari im *Lamento* deutlich weiter, indem er die Malerei zur Wortführerin der Musen erklärt und ihr somit gar eine Vorrangstellung einräumt. Jedoch wird auch hier die Malerei gemeinsam mit den anderen artes liberales als tugendhafte Profession

148 Vgl. Cast, 1981, S. 124.

149 Zum Thema *Herkules am Scheideweg* vgl. Panofsky, 1930.

150 Vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd.II, S. 140. Beide Zeichnungen sind 1967 von Heikamp an das Ende von Zuccaris zweitem Florenzaufenthaltes datiert und als Vorzeichnungen für vermutlich geplante Freskierungen in der Casa Zuccari in Florenz verstanden worden (vgl. Heikamp, 1967 b, n. 207, S. 28). Herrmann-Fiore hat die Zeichnung des *Giardino delle Virtù* im Anschluss aufgrund ihrer Analogie zum Hintergrund des Freskos *Herkules am Scheideweg* im römischen Palazzo Zuccari als Vorzeichnung desselben verstanden und ist somit von einer Datierung in die 1590er Jahre ausgegangen (vgl. Herrmann-Fiore, 1979, S. 51f.). Von Acidini-Luchinat wurden die beiden Zeichnungen um das Jahr 1583 datiert (vgl. Acidini-Luchinat, 1999, Bd.II, S. 140), was neuerdings wiederum von Volpi angezweifelt worden ist, welche aufgrund der kompositorischen Gemeinsamkeiten zwischen dem *Giardino delle delizie mondane* und des 1579 zu datierenden Fresko des *Sommers* in der Casa Zuccari in Florenz - den anfänglichen Vermutungen Heikamps entsprechend - erneut von einer Datierung der beiden Zeichnungen in die Zeit von Zuccaris zweitem Florenzaufenthalt ausgeht (vgl. Volpi, 2004, S. 137).

151 Zur Ikonographie des *Giardino delle Virtù* vgl. Winner, 1962, S. 169. Dass Zuccari die markanten Figurengruppen der Geometria und Astronomia aus der 1565 von Cort nach Frans Floris gestochenen Serie der *Sieben Freien Künste* in seine Komposition übernommen hat, ist bisher unerwähnt geblieben. Diese leicht variierte Übernahme lässt zum einen vermuten, dass Zuccari graphische Arbeiten als Kompositionshilfen für seine eigenen Entwürfe zu nutzen wusste, darüber hinaus aber könnte dieses Zitat auch als gezielter Verweis Zuccaris auf die zeitgenössischen Folgen der *Sieben Freien Künste* verstanden werden, in welche die bildenden Künste - im Gegensatz zu der von Zuccari postulierten Auffassung - bisher keine Aufnahme gefunden hatten. Zu Corts Folge der *Sieben Freien Künste* und der Bedeutung graphischer Zyklen im 16. Jahrhundert vgl. Weibel, 1999, S. 57-66.

charakterisiert, denn um Zugang zu dem mauerumkränzten Reich der Künste zu erhalten, muss - wie im Hintergrund zu sehen - zunächst ein steiler Anstieg und anschließend eine dreiteilige Tempelanlage durchlaufen werden, deren erster Teil die Beschriftung „Virtus“ trägt und deren Eingang der Darstellung der *Porta Virtutis* entsprechend von Minerva bewacht wird. Wer einen Zweig von der Tugendpalme gebrochen hat, erhält Einlass in den Tugendtempel, an welchen sich sogleich ein zweiter, größerer Tempel mit der Beschriftung „Honor“ anschließt. Von dort führt ein Weg nach links zu zwei Bäumen mit giftigen Früchten („Frutto persifero“), deren Genuss dazu führt, dass der vom Tugendweg abgekommene vom Baum herab wieder in die Tiefe stürzt. Das Motto dieser Szene lautet „Non piu sapere che porte sapere“, also eine deutliche Warnung nicht mehr wissen zu wollen, als das Wissen trägt, d.h. sich nur das Wissen anzueignen, dass für den mühevollen Aufstieg in das Reich der Künste von Nutzen ist. Wer also seinen Wissensdurst nicht in diesem Sinne zu zügeln vermag, wird ganz im Sinne der christlichen Vorstellung vom Baum der Erkenntnis wieder aus dem Tugendreich hinausgestürzt. Die Maßvollen aber folgen dem Tugendweg in den Tempel der Fama, auf welchen schließlich der triumphale Eintritt in das Reich Apolls folgt.

Zuccari formuliert hier in bildlicher Form ein Ideal von Kunst und Künstler, welches jenem der anderen *artes liberales* entsprechend, als das stetige Festhalten an einem mühevollen Tugendpfad verstanden wird, von welchem sich der wahre Künstler eben nicht durch verfrüht dargebotene Früchte abbringen lässt. Im *Giardino delle Virtù* verschmilzt Zuccari die auf die antike Textgrundlage der *Tavola di Cebete*¹⁵² und den Mythos von Herkules am Scheideweg zurückgehende Vorstellung des Tugendberges mit der Ikonographie des Parnass, wodurch es ihm gelingt, die Künste als Vertreter der Tugend auf die Spitze des Berges zu erheben. Zudem stellt Zuccari Apoll hier nicht die Musen, sondern die Personifikationen der *artes liberales* zur Seite, deren Kreis er – wenn auch noch etwas verhalten – um die drei bildenden Künste erweitert. Im *Lamento* wird ebenfalls der Maler als Vertreter der Tugendhaftigkeit inszeniert, wie seine dem Herkules im Götterrat entsprechende Haltung und die Analogie zwischen Stierfellumhang und herkulinischem Löwenfell zusätzlich unterstreicht.¹⁵³ Während der eine mit der Keule für

152 Zur antiken Bildbeschreibung der *Tabula di Cebete*, vgl. Schleier, 1973.

153 Vgl. Hänsel, 1999, S. 156. Die Künstler-Herkules Parallele thematisiert Zuccari wenig später auch in den Fresken seines römischen Palazzo (1593-1603). An der Decke des Ganges zur *Sala Terrena* sind die *Taten des Herkules* dargestellt, in deren Zentrum die Szene *Herkules am Scheideweg* angeordnet ist. Jene Dekoration führt auf das Deckengemälde der anschließenden *Sala* hin, welches die Apotheose des Künstlers zeigt und mit den Worten „VIRTUDE DVCE“ versehen ist (Abb.24). Einem Heiligen gleich scheint der auf Wolken thronende, tugendsame Künstler gen Himmel zu fahren, welcher in seiner Rechten sowohl Pinsel als auch Federkiel, als Hinweis auf ein technisch aber

die Tugend kämpft, nutzt der andere seinen Pinsel und schafft auf diese Weise ebenfalls ein Vorbild tugendhaften Handelns. Und folglich wird im *Lamento* darüber hinaus eben auch das künstlerische Produkt, die Malerei über die Darstellung der zweiten und dritten Bildebene als Streiter für Gerechtigkeit und tugendhaftes Handeln ins Bild gesetzt. Die Malerei wird in gleicher Weise als Produkt und einflussreiche Vertreterin der Tugend inszeniert, eine Charakterisierung welche letztlich auch die bildimmanente Legitimation für die im *Lamento* eindrucksvoll inszenierte Apotheose der Malerei liefert.

Während die Kanonisierung der sieben freien und der sieben mechanischen Künste als Produkt des Mittelalters zu bewerten ist, lässt sich der Prozess der Ausgliederung der drei bildenden Künste aus der Gruppe der mechanischen als ein Produkt des 16. Jahrhunderts nachweisen.¹⁵⁴ Auf ihren gemeinsamen Ursprung in der Zeichnung basierend werden Architektur, Skulptur und Malerei zur Gruppe der „*Arti del Disegno*“ verbunden, eine Kanonisierung welche sowohl von der kunsttheoretischen Literatur als auch in Kunstwerken selbst vorangetrieben wird.¹⁵⁵ Bernd Roggenkamp, der sich in seiner 1996 erschienenen Arbeit mit der Kanonisierung der bildenden Künste im 16. Jahrhundert in Text und Bild befasst hat, konnte nachweisen, dass Vasari die drei Disegno-Künste als erster konsequent weiblich personifiziert und damit ikonographisch aus der mittelalterlichen Tradition der Tätigkeitsbilder, welche unter Betonung des handwerklichen Aspektes stets männliche Personifikationen zeigen, herausgelöst hat.¹⁵⁶ Der Schritt zu einer weiblichen Personifikation der Malerei verleiht einem gewandelten künstlerischen Selbstverständnis Ausdruck, welches das eigene Schaffen den artes liberales entsprechend als eine Profession versteht, bei der die praktische Ausführung einer höheren intellektuellen Dimension untergeordnet ist.¹⁵⁷ Entgegen der Bemühungen

zugleich auch theoretisch gebildetes Künstlertum, mit sich führt. Zuccari, der 1593 zum Principe der Accademia di S. Luca ernannt worden war und sich damit auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn befand, geht hier im Hinblick auf die künstlerische Selbstdarstellung einen entscheidenden Schritt über die Darstellung des *Lamento* hinaus, indem er nun nicht mehr Pictura als Personifikation eines Abstraktums, sondern den Künstler selbst, als in göttliche Sphären entrückte Instanz vor Augen führt. Zur Freskendekoration des römischen Palazzo Zuccari vgl. Herrmann-Fiore, 1979, S. 57.

154 Vgl. Roggenkamp, 1996, S. 8f.

155 Vgl. Kemp, 1974, S. 224 und Roggenkamp, 1996, S. 9.

156 Vgl. Roggenkamp, 1996, S.9. Bereits am Florentiner Campanile wurde Skulptur, Architektur und Malerei ein Platz im enzyklopädischen Bildsystem zwischen den Personifikationen der freien und der mechanischen Künste zugewiesen. Jedoch wurden die drei bildenden Künste in den Reliefs Andrea und Nicola Pisanos (1334-1337) jeweils durch einen männlichen Vertreter personifiziert und somit in einem deutlich handwerklichen Sinne aufgefasst, vgl. Winner, 1957, S. 127. Auch in der mittelalterlichen Portalplastik finden sich männliche Personifikationen der Malerei und Skulptur im Kontext weiblich personifizierter artes liberales, wie etwa in Seíns, Laon oder Chartres (Nord), vgl. Garrard, 1980, S. 99. Die wohl früheste *Pictura*-Darstellung findet sich in Italien bereits im Umkreis Raffaels in der Sala di Costantino im Vatikan (1524), vgl. Quednau, 1979, S.504 u. Abb.31; Kliemann, 1985, S. 78; Roggenkamp, 1996, S. 42; Pommier, 2001, S. 467ff..

157 Vgl. Garrard, 1980, S. 100.

Ghibertis, Albertis und verschiedener Humanisten, die Ausübung von Malerei und Bildhauerei als höheres geistiges Streben zu institutionalisieren, wurden die bildenden Künste im 15. Jahrhundert nicht zu den freien Künsten gezählt,¹⁵⁸ was unter anderem auch in der gemeinsamen zünftischen Organisation mit den Vertretern der artes mechanicae begründet liegen mag.¹⁵⁹ Erst im Anschluss an die Meister der Hochrenaissance, an das anhaltende Bemühen Leonardos und Michelangelos, die bildenden Künste durch die Betonung ihres intellektuellen Gehaltes aufzuwerten, scheint schließlich eine weibliche Personifikation der Malerei möglich geworden zu sein, wie das wohl früheste italienische Beispiel in der Sala di Costantino des Vatikan¹⁶⁰ und schließlich Vasaris Fresken in seinen Häusern in Arezzo und Florenz beweisen.¹⁶¹

Die Casa Vasari in Arezzo wurde 1540 von Vasari erworben und in den Folgejahren vom Künstler mit Wandmalereien ausgestattet.¹⁶² In der *Camera della Fama e delle Arti* sind auf den vier Gewölbezwicken die Personifikationen der Poesie und der bildenden Künste um eine auf einer Weltkugel thronende Fama angeordnet, in welcher sich bereits das Selbstbewusstsein des jungen Aretiners manifestiert, der sein Haus durch jene formale Gleichsetzung der Bildkünste und der Poesie als eine Art Tempel der Kunst zu inszenieren beabsichtigt (Abb.25-28).¹⁶³

Seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert erfreut sich besonders in Florenz, der Wirkstätte Marsilio Ficinos, die Philosophie des Neuplatonismus großer Beliebtheit, welche der von Vasari ins Bild gesetzten Verbindung von bildender Kunst und Poesie zu Grunde zu liegen scheint. Der griechische Philosoph Plotin hat in seinen *Enneaden* (Enneaden V 8,1) den olympischen Zeus des Phidias als Beispiel dafür angeführt, dass die Phantasie und damit die innere Schau, entscheidender für jedes künstlerische Schaffen sei als die Nachahmung der Wirklichkeit, der sinnlich vorgegeben Natur, wodurch der Künstler gleichberechtigt neben den als Seher verehrten Dichter tritt.¹⁶⁴ Von Vasari aber wird allein Poesia als geflügelte Gestalt vorgestellt, nur sie ist kostbar gekleidet und lorbeerbekrönt. Im Gegensatz zu den Personifikationen der Malerei und der Skulptur, bei denen der Fokus noch auf der Inszenierung der jeweiligen handwerklichen Praxis und

158 Vgl. Garrard, 1980, S. 100.

159 Erst im Jahr 1571 wurden etwa in Florenz die Mitglieder der Akademie durch ein Großherzogliches Dekret vom Zunftzwang befreit, vgl. Prinz, 1975, S. 172, Anm. 24. Zur sozialen Stellung der italienischen Maler in der Renaissance, vgl. Woods-Marsden, 1998, S. 19ff..

160 Vgl. Anm 155 .

161 Vgl. Garrard, 1980, S. 100.

162 Vgl. Paolucci/Maetzke, 1988, S. 13f..

163 Vgl. Albrecht, 1985, S. 84.

164 Vgl. Kris/Kurz, 1934, S. 52f..

der körperlichen Anstrengung liegt, ist die Poesie - einem Verkündigungsenkel gleich - als Verkörperung einer metaphysischen Kraft ins Bild gesetzt. Erst in der um 1573 entstandenen Freskendekoration seines Florentiner Hauses hat Vasari eine geflügelte weibliche Personifikation der Malerei innerhalb einer ikonographisch wesentlich homogenen und um die Personifikation der Musik erweiterten Gruppe von Künsten zur Ausführung gebracht (Abb.29-31).¹⁶⁵ Die Malerei wird hier als gleichberechtigte Kunst neben den *artes liberales* gezeigt, da durch die geflügelte Personifikation neben dem praktischen Aspekt die metaphysischen Grundlagen des künstlerischen Schaffens visuell erfahrbar werden.

Dass die allegorische Darstellung der Malerei gegen Ende des Jahrhunderts bereits zu ikonographischem Allgemeingut geworden war und schließlich in Cesare Ripas *Iconologia* Aufnahme gefunden hatte,¹⁶⁶ mag neben den Fresken Vasaris vor allem in den Holzschnitten seiner beiden *Viten*-Ausgaben begründet liegen, welche einen deutlich größeren Rezipientenkreis erreichte.¹⁶⁷ Sowohl der Holzschnitt am Ende der *Torrentiniana* (1550) (Abb.33) als auch derjenige am Ende der *Giuntina* (1568) (Abb.34) setzt die Personifikationen der drei *Disegno*-Künste gleichwertig als Garanten ewigen Ruhms in Szene,¹⁶⁸ und betont auf diese Weise die Einheit der bildenden Künste, welche von Vasari als Töchter des *Disegno* verstanden wurden. *Pictura* trägt in beiden allegorischen Darstellungen die Malwerkzeuge Pinsel und Palette bei sich. Welche Rolle Vasari der Malerei, der Bildhauerei und der Architektur im System der Wissenschaften zugewiesen hat, ist hingegen durch eine Entwurfszeichnung für eine Loggiendekoration überliefert (Abb.35), welche die drei *Disegno*-Künste zwar ganz am Rand, aber doch in einer Reihe mit den Personifikationen der *artes liberales* zeigt.¹⁶⁹

In diesem Zusammenhang aber bleibt zu fragen, warum sich der Schritt zu einer Allegorisierung der Malerei, welcher als Ausdruck eines neuen künstlerischen Selbstverständnisses zu lesen ist, gerade ausgehend von der toskanischen Kunstmetropole vollzogen hat. Der Herauslösungsprozess der Bildenden Künste aus der zünftischen Organisation des Handwerks hatte in Italien bereits im 15. Jahrhundert mit

165 Vgl. Albrecht, 1985, S. 94ff.. Der Darstellung Vasaris ist vermutlich eine Radierung Bartolommeo Passarottis vorausgegangen, welche ebenfalls eine geflügelte weibliche Personifikation der Malerei zeigt (Abb.32). Babette Bohn konnte nachweisen, dass der Graphik Passarottis eine Pirro Ligorio zugeschriebene Rötelzeichnung zugrunde liegt, und hat das Blatt in die 1550er Jahre datiert, vgl. Garrard, 1980, S.97f. und Bohn, 1988, S. 120. Zu den frühesten Personifikationen der Malerei in der italienischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts vgl. auch Pfisterer, 2005, S. 46ff.

166 Vgl. Garrard, 1980, S. 98; Ripa, 2000, S. 404f.

167 Vgl. Prinz, 1975, S. 168; Roggenkamp, 1996, S. 13ff..

168 Vgl. Roggenkamp, 1996, S. 99ff..

169 Vgl. Prinz, 1975, S. 168f.; Roggenkamp, 1996, S. 107f..

Cennini, Ghiberti und vor allem Alberti eingesetzt und in den kunsttheoretischen Betrachtungen Leonardos ihren vorläufigen Höhepunkt gefunden,¹⁷⁰ welche meist mit Hilfe des antiken Vergleiches mit der Dichtung das Ziel verfolgten, die Malerei aus dem Handwerksstatus und damit aus dem mittelalterlichen Sozialsystem der Zunft zu befreien und in den Rang einer freien Kunst zu erheben.¹⁷¹ Dieses Bestreben einer Aufwertung der Malerei sollte in Florenz auch in den Folgejahren aufgrund des außergewöhnlichen Ansehens, das Michelangelo zu Teil wurde, von besonderer Aktualität bleiben. Im Sinne der Förderung der Künste im Großherzogtum Toskana wurde bereits Ende des 15. Jahrhunderts unter Betreiben Lorenzo il Magnifico eine kleine, eher inoffizielle Schule für Maler und Bildhauer in der mediceischen Skulpturensammlung an der Piazza S. Marco eingerichtet. Diese war von den Regeln und Beschränkungen der Zünfte unabhängig, die Ausbildung bestand nicht mehr darin, einem Meister zur Hand zu gehen, sondern vielmehr im Studium antiker und moderner Meisterwerke.¹⁷² Schließlich kommt es im Jahr 1563, zwei Jahre vor Zuccaris erstem Florenzaufenthalt, unter Betreiben Vasaris zur Gründung der Accademia del Disegno, der ersten öffentlichen Kunstakademie Italiens, welche fortan unter dem Protektorat des Großherzogs stand.¹⁷³ Durch die Bezeichnung Akademie, welche man für die neue Ausbildungsstätte der Florentiner Maler gewählt hatte, wird nicht nur auf die Tradition der platonischen Philosophenschule verwiesen, sondern auch der Vergleich mit den Literaten gesucht, welche bereits seit

170 Bereits Cennino Cennini hat im 1. Kapitel seines Anfang des 15. Jahrhunderts verfassten und überwiegend handwerkliches Wissen zusammentragenden *Libro dell'arte* die Malerei über die Analogie von Malerei und Poesie zu einer direkt unterhalb der *scienza* anzuordnenden Disziplin aufgewertet, vgl. Seiler, 2012, S. 46: „[...] e quest'è un'arte che ssi chiama dipingere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia. E con ragione merita metterla a ssedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza, per una che à, l fa degno e libero di potere comporre e leghare insieme sì e non come gli piacìe, second suo volontà. Per lo simile, al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo, mezzo cavallo, sì chome gli piace, second suo` fantasia.“, Cennini, 2003, S. 62. Auch Lorenzo Ghiberti versucht in seinen um die Jahrhundertmitte entstandenen *Commentarii* die Malerei als Wissenschaft zu adeln, vgl. Roeck, 2013, S. 60-67; Ghiberti, 1947, S. 1-31. Leon Battista Alberti betont im 26. Kapitel seiner Schrift *De Pictura*, deren inhaltlicher Focus - ähnlich wie bei Ghiberti - auf den geometrisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen der Malerei und damit vorrangig in den Bereichen Optik und Perspektive liegt, die Hochschätzung der Malerei in der Antike, als der Maler als einziger Vertreter der Bildenden Künste nicht zu den Handwerkern gezählt worden sei. Zur Aufwertung der Malerei verweist auch er auf die Parallelen zur Dichtung, vgl. Alberti, 2000, u.a. S. 237 und S. 295; Pfisterer, 2002 a, S. 29. Zu Leonardos Ausführungen zur Konkurrenz zwischen Malerei und Dichtung vgl. Leonardo da Vinci, 1882, S. 13-32; Pfisterer, 2002 a, S. 279-285.

171 Vgl. Pevsner, 1940, S. 30ff.; Blunt, 1984, S. 33-39.

172 Vgl. Pevsner, 1940, S. 38. Zur sozialen Bedeutung der Malerei in Florenz vgl. Goldthwaite, 2002, S. 85 - 94. Wie bereits von Wolfgang Kemp betont worden ist, darf die allmähliche Lösung aus der zünftischen Organisation nicht als absolute Befreiung des künstlerischen Schaffens verstanden werden, da auch in Florenz auf die Kontrolle durch die Zunft, die Kontrolle durch den Großherzog folgte, vgl. Kemp, 1974, S. 236. Für jene für die zünftische Organisation der Maler relevanten Auszüge aus den *Statuti dell'Arte di Medici e Speciali di Firenze* (1349), der Zunft, welcher die Maler angehörten und den etwa zeitgleich entstandenen *Capitoli della Compagnia di San Luca*, dem ersten Versuch der Autonomisierung im Kontext des Zunftwesens, vgl. Ważbiński, 1987, Bd. II, S. 409-420.

173 Vgl. Pevsner, 1940, S. 44ff.

dem 15. Jahrhundert zur Bezeichnung ihrer Zusammenkünfte wieder auf den Akademie-Begriff zurückgegriffen hatten und mit deren sozialer Stellung und öffentlicher Wertschätzung man auf diese Weise gleichzuziehen versuchte.¹⁷⁴ Jene frühe Ausgliederung der Maler aus dem mittelalterlichen Zunftsystem hat Florenz eine Vorreiterrolle im Kontext der europäischen Kunstzentren eingebracht und sollte zugleich die Selbstwahrnehmung der Maler in einer Weise beeinflussen, wie sie für eine selbstbewusste Inszenierung der eigenen Profession in allegorischer Form geradezu grundlegend gewesen ist.

Auch wenn die Personifikation der Malerei zur Entstehungszeit des *Lamentos* noch auf keine lange Tradition verweisen konnte, muss sie doch spätestens mit Erscheinen von Vasaris *Viten* ein bekanntes Mittel zur künstlerischen Selbstdarstellung gewesen sein. Für Zuccaris szenische Inszenierung der Malerei im Kreise der Musen als göttliche Vertreterinnen der artes liberales hingegen lassen sich keine vorbildstiftenden Arbeiten anderer Künstler nachweisen, und somit gelingt es Zuccari im *Lamento* offenbar erstmals, die in der kunsttheoretischen Traktalliteratur seit dem 15. Jahrhundert thematisierte Frage nach der Stellung der Malerei im Kontext von Wissenschaften und Künsten zu visualisieren und zugleich im Sinne der Malerei Position zu beziehen. Mit Hilfe der noch jungen Ikonographie der Pictura schafft Zuccari im *Lamento* ein eindrucksvolles Plädoyer für die Tugendhaftigkeit und das enorme Aussagepotential der Malerei und liefert damit zugleich eine bildimmanente Legitimation für ihre Vorrangstellung unter den Künsten.

III.2.3. Das *Lamento della Pittura* als bildliche Antizipation der *Idea de`Pittori, Scultori e Architetti*

Da auch Zuccaris 1607 in Turin erschienenenes kunsttheoretisches Traktat *L`Idea de`Pittori, Scultori e Architetti* jene im *Lamento* inszenierte Zweiteilung in den geistigen und manuellen Schaffensprozess aufweist und ebenfalls den künstlerischen Inspirationsmoment und die Vorrangstellung der Malerei unter den freien Künsten thematisiert, soll im Folgenden trotz der Vorzeitigkeit des Stiches erstmals der Frage nachgegangen werden, inwieweit die in der *Idea* postulierte Kunstauffassung bereits im *Lamento della Pittura* zur Darstellung gelangt ist. Zuccaris Traktat ist seiner Vorstellung

¹⁷⁴ Vgl. Wine, 1996, Bd. 1, S. 101 ff..

vom künstlerischen Schaffensprozess entsprechend in zwei Bücher untergliedert. Während das erste Buch dem *disegno interno*, der künstlerischen Imagination und damit dem geistigen Schaffensprozess gewidmet ist, befasst sich das zweite Buch mit dem *disegno esterno*, der praktischen Ausführung.¹⁷⁵ Vermutlich ist Zuccari bereits während seines ersten Florenzaufenthaltes im Jahr 1565, im Zuge dessen er auch in die Accademia del Disegno Aufnahme gefunden hatte, mit Benvenuto Cellinis zweiteiligem Disegno-Begriff in Kontakt gekommen, welcher ebenfalls zwischen dem *disegno primo*, jenem metaphysischen Bild in der künstlerischen Imagination, und dem *disegno secondo*, der zeichnerischen Praxis unterscheidet.¹⁷⁶

Die frühesten schriftlichen Ausführungen Zuccaris in Hinblick auf jene Zweiteilung des Disegno-Begriffs lassen sich jedoch erst im Januar 1594 in einer vor der römischen Accademia di S. Luca gehaltenen und von Romano Alberti protokollierten Rede nachweisen. Dem für die Gliederung der *Idea* zentralen Begriffspaar des *disegno interno* und des *disegno esterno* wird dort bereits eine zentrale Rolle zugewiesen.¹⁷⁷ Zuccari, der schließlich erstmals ein ganzes Buch der umfassenden Analyse der irrationalen Grundlagen künstlerischen Schaffens gewidmet hat,¹⁷⁸ geht davon aus, dass das *disegno interno humano*, also das allem menschlichen Schaffen vorausgehende geistige Bild, erst in der Anima des Menschen aus unterschiedlichen Erfahrungen und Sinneseindrücken generiert wird. Allein der Mensch ist aufgrund des *disegno interno* nach dem Vorbild Gottes in der Lage, neue Welten zu kreieren und diese schließlich mit Hilfe der Malerei sichtbar zu machen.¹⁷⁹ Der Mensch und damit auch der Maler wird von Zuccari jedoch nicht als Inhaber platonischer Ideen verstanden, da er im Gegensatz zu den Engeln eben nicht mit „le forme spirituali rapresentanti tutte le cose del questo Mondo“¹⁸⁰ ausgestattet, sondern hinsichtlich der Genese des geistigen Bildes auf seine Sinne angewiesen ist.¹⁸¹ Die menschliche Anima wird über die Sinne mit einem Formenpotential angefüllt, aus welchem es zur Genese des *disegno interno* zu schöpfen gilt.¹⁸² Die Fähigkeit des Menschen aus den körperlichen Erscheinungen, das heißt aus der gottgeschaffenen Natur (*disegno esterno naturale esemplare*) und den

175 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 133-311.

176 Vgl. Gerards-Nelissen, 1983, S. 44-53. Zur Geschichte des zweiteiligen Disegno-Begriffs vgl. Kemp, 1974, S. 231f. und Pfisterer, 1993, S. 260ff..

177 Vgl. Alberti/Zuccaro, 1961, S. 27ff..

178 Vgl. Panofsky, 1960, S. 47.

179 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 162.

180 Zuccaro, 1961, S. 172.

181 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 172.

182 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 267f..

menschlichen Schöpfungen (*disegno esterno artificiale esemplare / fantastico*), die durch sie repräsentierten „forme spirituali“ herauszulesen und aus diesen ein eigenes *disegno interno* zu generieren, wird in Zuccaris *Idea* als Schatten göttlicher Omnipotenz oder göttlicher Funke im Menschen verstanden und tritt im komplexen Begriffsgefüge der *Idea* immer wieder als „Scintilla della Divinità“ in Erscheinung.¹⁸³

Bereits Ulrich Pfisterer hat die zentrale Bedeutung der „Scintilla della Divinità“ für Zuccaris Vorstellung der Werkgenese erkannt und betont, dass der Begriff keineswegs als Synonym für das *disegno interno* zu verstehen ist, sondern dem Menschen vielmehr in Form der *scintilla divina* - wie bereits die Bezeichnung als „göttlicher Funke“ nahe legt – eine göttliche Erleuchtung oder Inspiration zu Teil wird, welche Zuccari an anderer Stelle als „virtù formativa del Disegno“ und damit als eine für die Bildung des *disegno interno* grundlegende Kraft umschreibt.¹⁸⁴ Da für Zuccari allein Gott Inhaber aller Ideen ist, eine Überzeugung welche auf Thomas von Aquin und Augustinus zurückgeht,¹⁸⁵ muss der an die empirisch erfahrbare Welt gebundene *disegno interno humano intellettuale* jedoch zwangsläufig hinter dem *disegno interno divino*, dem jener erfahrbaren irdischen Welt zugrunde liegenden göttlichen Disegno, zurückbleiben. Der „Scintilla della Divinità“, der göttliche Funke wird in Zuccaris *Idea* als der erste Beweger der menschlichen Anima, als Initiator aller Geistestätigkeit und Kreativität, nicht aber als „eingeborene Idee“ vorgestellt.¹⁸⁶

Vergleicht man nun die in der *Idea* überlieferte Vorstellung des künstlerischen Schaffensprozess mit der im *Lamento* zur Darstellung gebrachten Inspirationsszene, so scheint der metaphysische Aspekt der *scintilla divina*, der für die Genese jeder künstlerischen Inventio grundlegend ist, bereits in der eigenwilligen Personifikation der schwebenden Inspirationsbringerin vorweggenommen zu sein, die im Vorangegangenen aufgrund der aufgezeigten Parallelen zu Occasio-Personifikationen erstmals als Visualisierung jenes flüchtigen Momentes geistiger Inspiration gedeutet werden konnte. Die Vorstellung eines für das künstlerische Schaffen günstigen Momentes als einer initiierten Kraft

183 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 162.

184 Vgl. Pfisterer, 1993, S. 246ff. Zuccari versucht u.a. mit Hilfe der aus der Pflanzenwelt entlehnten Bildlichkeit auf die mangelnde Autonomie der menschlichen Anima bezüglich des Generierens geistiger Concetti hinzuweisen:

„Concludiamo dunque, che non l'anima semplice, e l'intelletto puro sono in se stessi autori delle loro intelligenze, e delle loro operationi, si come l'abore non produce, ne può produrre frutto senza la virtù produttiva aiutato dal buon terreno, e coltivatione, e rugiada, e pioggia celeste, così l'intelletto humano ha bisogno di tutte queste cose, coltivatione, rugiada, e pioggia di questa virtù intellettuale, di questo Disegno, di questa scintilla divina, che è rugiada, e pioggia, che feconda, ingrassa la terra, e fa abbandonare le piante, l'erbe, i fiori die concetti, e dell'operationi esterne“, Zuccaro, 1961, S. 270.

185 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 157.

186 Vgl. Pfisterer, 1993, S. 255.

metaphysischen Ursprungs findet in Zuccaris kunsttheoretischen Traktat in der metaphysischen Instanz der *scintilla divina* ihre Entsprechung. Zuccari hat also bereits dreißig Jahre vor der Veröffentlichung seiner *Idea* hinsichtlich des künstlerischen Inspirationsmomentes eine vergleichbare Anschauung vertreten und der metaphysischen Inspirationsbringerin im Sinne der Vorstellung der *scintilla divina*, eben nicht die Rolle einer fertigen Idee, sondern lediglich eines Katalysators für die geistige Werkgenese zugewiesen. Dass Zuccari zur Visualisierung seiner genuinen Vorstellung auf die Personifikation der Occasio, einer weiblichen Gestalt mit einer durch die geflügelten Füße stark an den Götterboten Merkur angelehnten Ikonographie, zurückgreift, scheint aufgrund der Botenfunktion, welche der *scintilla divina* zwischen Gott und den Menschen zugewiesen wird, durchaus schlüssig. Auch ihre zur standhaft erhobenen Kreuzfahne, dem kompositorischen Zentrum der dritten Bildebene, weisende Geste lässt sich darüber hinaus als Hinweis auf ihren göttlichen Ursprung lesen, wie auch die auffällige Strahlenaureole als visuelles Pendant zur Lichtmetaphorik der *scintilla divina*, des göttlichen Funkens im Menschen, gelesen werden muss. Somit lässt sich die auf Parallelen zu Occasio-Darstellungen basierende, jedoch diese weiterentwickelnde Personifikation der metaphysischen Inspirationsgestalt erst durch die Gegenüberstellung mit Zuccaris Traktat abschließend als visuelles Pendant zu Zuccaris genuiner Vorstellung der *scintilla divina* entschlüsseln.

Die Deutung der Schwebenden als bildliche Antizipation der *scintilla divina*, und damit als einer allein bei Zuccari im Kontext der Werkgenese auftretenden Vorstellung, kann somit erklären, weshalb sich für diese Personifikation keine ikonographischen Vorbilder im Kontext autoreferentieller Arbeiten anderer Künstler nachweisen lassen.

Zudem findet sich auch der Gedanke des Vorbereitetseins, welcher im *Lamento* durch den mit Studienmaterialien beladenen Tisch und das völlige Ausgerichtetsein des Malers auf die Erscheinung der schwebenden Inspirationsbringerin angelegt ist, in den Ausführungen der *Idea* wieder, wenn Zuccari beispielsweise betont, dass die angefüllte menschliche Anima, jenes Formenrepertoire, aus welchem das *disegno interno humano* schöpft, der ständigen Pflege und Ordnung bedarf.¹⁸⁷

Der im *Lamento* - durch die Staffelung der Bildebenen und den teils nur in seinen Konturen ausgeführten Blumenstrauß - mehrfach ins Bewusstsein gerufene Gegensatz zwischen räumlicher Illusion und materieller Flächigkeit wird auch in der *Idea* als

187 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 270.

besondere Qualität der Malerei betont, denn die Malerei besitzt die Fähigkeit das menschliche Auge zu täuschen, indem sie durch den gezielten Einsatz von Hell-Dunkel-Werten in der Fläche Räumlichkeit suggeriert.¹⁸⁸ Jedoch ist es eben nicht das detailgenaue Kopieren nach der göttlichen Schöpfung, welches die Malerei scheinbar im Sinne der platonischen Malereikritik für Zuccari zur Nachahmerin der Natur werden lässt, sondern vielmehr jene einzigartige Fähigkeit, durch die Unterstützung der *scintilla divina* unsichtbaren Schöpfungen der Fantasie Form zu verleihen und damit den natürlichen Schaffensprozess vom abstrakten geistigen Entwurf zur materiellen Form nachzuempfinden:

„[...] dipinge ancora le cose che sono invisibile, e solo conosciute, ò dal senso interno, ò dal intelletto solo senza forma delle cose. Et in questo modo habbiamo scoperto la Pittura esser`emula di Natura.“¹⁸⁹

Wie im *Lamento* eindrucksvoll vorgeführt, ist der perfekt auf das Erscheinen der *scintilla divina* vorbereitete Maler somit in der Lage, mit Hilfe seiner Kunst Einblick in eine neue, geistige Welt zu eröffnen („[...] col mezo della Pittura, & Scoltura farci vedere in terra nuovi Paradisi“).¹⁹⁰

Der Darstellung des „Bild im Bild“ entsprechend plädiert Zuccari auch in der *Idea* für die Aufnahme der Malerei in den Kreis der freien Künste und diese nicht etwa - wie von einigen Ignoranten noch immer vertreten - unter die artes mechanicae zu zählen.¹⁹¹

Darüber hinaus lässt sich auch der im *Lamento* formulierte Anspruch auf Vorrangstellung der Malerei unter den Artes – um eine theoretische Herleitung erweitert - in Zuccaris komplexer kunsttheoretischer Schrift wiederfinden. Zum einen verwirft Zuccari die seit der Renaissance vertretene Abhängigkeit der Malerei von der Mathematik, indem er betont, dass die malerischen Formen und Regeln eben nicht auf die abstrahierende Zwischeninstanz der Mathematik angewiesen sind, sondern allein auf die der Natur innewohnenden Maßverhältnisse, welche es zu studieren und auf diesem Wege zu verinnerlichen gilt.¹⁹² Zum anderen erklärt Zuccari das geistige Bild des *disegno interno* zur zentralen Grundlage aller Wissenschaften und Künste, welchem allerdings allein die

188 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 244: “[...] questa è una scienza pratica, o arte, che con arteficio singolare, & operatione arteficiosa v`a imitando, eritirando la Natura, e quanto dall`arteficio humano è fabricato in forma, specie, & accidente con la suoi colori, e tal`hora sì vivamente, e eccelentemente con la forza dei suoi chiari, e scuri, facendo apparir di rilievo tuoto quello, ch`ella figura in piano, e con tanta ammiratione, che ne restano ingannati gli occhi humani [...]”

189 Zuccaro, 1961, S. 244. Zum Aspekt der Naturnachahmung bei Zuccari vgl. Pfisterer, 1993, S. 57f.

190 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 162.

191 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 244f..

192 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 249ff..

Malerei auch in der praktischen Umsetzung am nächsten bleibt.¹⁹³ Während die Bedeutung der *scintilla divina* bereits in Zuccaris erster Akademierede vom 17. Januar 1594 in ihren wesentlichen Zügen formuliert worden ist,¹⁹⁴ wird erst im Rahmen des komplexen theoretischen Konstrukts der *Idea* versucht, jede intellektuelle und produktive Tätigkeit des Menschen aus dem *disegno interno* herzuleiten. Durch das initiierte Eingreifen der „Scintilla della Divinità“ haben all diese Handlungen schließlich Ursprung und Legitimation in Gott.¹⁹⁵ Für die Malerei jedoch wird aufgrund ihrer besonderen Nähe zum *disegno interno* eine Vorrangstellung unter den artes liberales hergeleitet, da der Maler in seinem besonders nahe am geistigen Bilde orientierten Schaffen Gott in seinem Schöpfertum am nächsten kommt. Nach Zuccari sollte sowohl der ideale Maler als auch die Malerei möglichst abwechslungsreich sein und der Natur entsprechende eine Vielzahl von Geschmäckern bedienen,¹⁹⁶ und so kommt neben dem Zeichnen nach der Natur (*disegno naturale esemplare*) und dem Entwerfen von historischen und poetischen Szenerien (*disegno artificiale esemplare*) den allein an die Fantasie ihres Autors gebundenen Schöpfungen („tutte le bizzarie, capricci, inventioni, fantasie, e ghiribizzi dell’uomo“) eine hervorgehobene Bedeutung zu.¹⁹⁷ Da die Kunstliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts den Begriff der Allegorie nicht kennt, werden allegorische Bilder gleich wie Grotesken und andere Zierelemente, die weder auf natürlichen Erscheinungen, noch auf einer geschichtlichen oder literarischen Stoff basieren, sondern allein dem Geiste des Malers entsprungen sind, als „Inventioni“ oder „capricciose inventioni“ bezeichnet.¹⁹⁸ Da die Figuren und Handlungen einer Allegorie allein aus der Fantasie geboren werden, sind diese prinzipiell in der Lage, jeder vom Künstler intendierten Bedeutung bildlich Ausdruck zu verleihen.¹⁹⁹ Folglich ermöglicht im Gegensatz zu den antiken Maleranekdoten allein die Allegorie jene in Zuccaris *Lamento* eindrucksvoll vorgeführte freie und umfassende bildliche Reflexion über Malerei. Aus

193 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 288. Zudem hat Zuccari die Malerei an anderer Stelle als die erstgeborene Tochter des Disegno bezeichnet, vgl. ebd. S. 242. Der Gedanke, dass die Vorrangstellung der Malerei unter den Künsten und Wissenschaften damit zu begründen sei, dass allen anderen Wissenschaften die Malerei im Sinne eines zeichnerischen Entwerfens zu Grunde liegt, ist bereits von Francisco de Hollanda in seinen vermutlich zum Großteil fiktiven Gesprächen mit Michelangelo *Vier Gespräche über die Malerei*, welche sich angeblich im Jahr 1538 zugetragen haben sollen, thematisiert worden. Es ist davon auszugehen, dass Zuccari in Spanien (1585-1588) mit dem unveröffentlichten Text Hollandas in Kontakt gekommen ist, von welchem seit 1563 eine spanische Übersetzung vorlag, vgl. Hollanda 1899, S. 62-63, S. 89f. und S. 115; Deswarte, 1996, S. 660. Zur Analogie von Hollandas und Zuccaris kunsttheoretischen Überzeugungen v.a. ihres „Idea“- und „Disegno“-Begriff vgl. Di Stefano, 2004, S. 53-64.

194 Vgl. Pfisterer, 1993, S. 255, Anm. 35; Alberti/Zuccaro, 1961, S. 32 und Zuccaro, 1961, S. 149.

195 Vgl. Pfisterer, 1993, S. 255.

196 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 239f.

197 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 225.

198 Vgl. Raupp, 1998, S. 189.

199 Vgl. Raupp, 1998, S. 189. Zur Bedeutung der Allegorie in der frühen Neuzeit vgl. Warncke, 1987, S. 193-216.

diesem Grund werden im *Lamento* über die Staffelung der Bildebenen eben nicht nur Gedanken zur Entstehung, Wirkung und sozialen Bedeutung von Malerei im Allgemeinen, sondern vielmehr allegorischer Bildschöpfungen im Besonderen zum Ausdruck gebracht und damit die umfassenden Aussage- und Wirkungsmöglichkeiten des Mediums betont. Zuccari setzt genau den Moment der Werkgenese in Szene, der die Gottesebenbildlichkeit des Malers begründet, nämlich den Moment der Entstehung und Ausführung des *disegno interno*. Durch die Abhängigkeit des künstlerischen Schaffens von der Erscheinung der *scintilla divina* wird zugleich betont, dass die menschliche Schöpfung im Gegensatz zur Göttlichen nicht gänzlich autonom ist. Sie bedarf - wie die Vorstellung der *scintilla divina* unmissverständlich deutlich zu machen weiß – zwar eines metaphysischen Auslösers, nicht aber eines direkten Vorbildes. Durch das Zutun des göttlichen Funkens wird keine fertige Idee in den Geist des Malers übertragen, sondern dieser wird vielmehr vorübergehend in die Lage versetzt, aus dem durch fleißiges Studium erworbenen Formenarsenal seiner Anima ein *disegno interno* im Sinne einer eigenen künstlerischen Inventio zu generieren.

Der Gedanke einer transzendenten Kraft findet sich in Zuccaris *Idea* in der Vorstellung der *scintilla divina* stärker christlich gedeutet als im *Lamento*, das noch den heidnischen Götterrat in der himmlischen Sphäre zeigt. Gerade mit Blick auf Michelangelo Biondos *Della nobilissima pittura* und die zeitgenössische Kunsttheorie, welche immer wieder auf die besondere Wertschätzung der Malerei in der Antike verweisend die Nobilitierung der eigenen Profession voranzutreiben suchte, zeigt sich schnell, dass sich aus kunsttheoretischen Gesichtspunkten für Zuccaris visuelles Plädoyer für die Vorrangstellung der Malerei unter den freien Künsten keine ernstzunehmende Alternative zur Bildlichkeit des antiken Götterrates bot. Zudem hätte die ikonographische Verquickung jener fiktiven Inspirationsszene mit bekannten Szenerien der christlichen Ikonographie möglicherweise Kritik von Seiten der Kirche und damit schließlich das Druckverbot heraufbeschworen, da in Anschluss an das Konzil von Trient (1545-1563) eine kreative und laizistische Handhabung christlicher Ikonographie kategorisch abgelehnt wurde.²⁰⁰ Durch die Kreuzfahne im Zentrum des vor Jupiter präsentierten Gemäldes, auf welche bereits die Inspirationsbringerin durch ihre nach oben führende Geste hinzuweisen sucht, scheint Zuccari die gesamte Komposition aber letztlich doch

200 Vgl. Weddigen, 2000 a, S. 12.

unter das Zeichen Christi stellen zu wollen.²⁰¹ Die durch den beigegebenen Quader betonte Standhaftigkeit der Fides wird zur Flüchtigkeit der auf einer Kugel dahinschwebenden "Fortuna" der dritten Bildebene sowie der Personifikation der *scintilla divina* in der unteren Atelierszene in Opposition gesetzt, und das von Fides inmitten des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern standhaft emporgehaltene Kreuz fungiert im Zentrum der dritten Bildebene als eine Art Endpunkt der bildlichen Darstellung. Und doch ist dieser religiöse Aspekt, der zudem den Ausgangspunkt und inhaltlichen Schwerpunkt für die lateinischen Verse des spanischen Theologen Benito Arias Montano bildet, in der bisherigen Forschung überraschenderweise weitestgehend unerwähnt geblieben. Montano war im Jahr 1562 als Mitglied der spanischen Delegation am Konzil von Trient beteiligt und wurde schließlich 1668 von Philipp II. zur theologischen Betreuung einer fünfsprachigen Bibledition nach Antwerpen gesandt, wo er - von einem längeren Romaufenthalt im Jahr 1572 abgesehen - bis 1575 ansässig war.²⁰² Hatte Montano anfänglich die katholische Kirche und die spanische Herrschaft in den Niederlanden noch als absolute Werte verteidigt, so wandelte sich seine Haltung vor Ort zunehmend hin zu religiöser und politischer Toleranz, wodurch er in Opposition zu der vom spanischen Statthalter Herzog von Alba vertretenen Politik der Härte geriet.²⁰³ Und so scheinen Montanos Verse, welche sich ausgehend von der Kreuzesfahne und dem vor Jupiter präsentierten Gemälde mit dem allegorischen Kampf zwischen Tugenden und Laster ausschließlich auf die obere Darstellungshälfte des Stiches beziehen,²⁰⁴ von den Erfahrungen des niederländischen Freiheitskampfes getragen. Das lateinische Gedicht, welches sich im Eingangspassus wie auch die bildliche Vorlage Zuccaris als „Beispiel der gänzlich verworrenen Zeit“ (*Tempestatis huius pertubatissimae exemplum*) beschreibt und somit als Klage gegen die Tugendlosigkeit und den moralischen Verfall des Menschengeschlechtes zu lesen ist, beginnt mit der Anrufung des trügerischen Schicksals (*fallax Sors*), welches von Zwietracht und Irrlehre begleitet, die treue Verlobte Gottes (*Deo charam, semperque fidelem Sponsam*) angegriffen habe.²⁰⁵

201 Als ikonographisches Vorbild für den von Zuccari in dem vor Jupiter gebrachten Bild geschilderten Kampf zwischen guten und bösen Mächten im Zeichen des Kreuzes lässt sich eine im Auftrag Papst Gregors XIII. von Gian Federigo Bonzagni entworfene und im Jahr 1572 in Rom verbreitete Medaille vermuten, welche auf der Rückseite die Ereignisse der Bartholomäusnacht in Form einer allegorischen Darstellung unter der Überschrift >Ugonottorum strages 1572< als eine Art himmlisches Strafgereicht zu inszenieren versucht, vgl. Röttgen, 1975, S. 104 und S. 106, Abb. 15.

202 Vgl. Hänsel, 1991, S. 6 und S. 130.

203 Vgl. Hänsel, 1991, S. 6f.

204 Für eine Abschrift von Benito Arias Montanos Gedicht vgl. Anhang 1.

205 Vgl. Hänsel, 1991, S. 142.

Im Folgenden wird diese der zu Boden gesunkenen Fides im Bild entsprechend als eine zwar niedergeschlagene, aber dennoch standhaft die Zeichen ihres Heils gegen die lasterhaften Mächte ins Feld führende Instanz beschrieben (V.4-7). Allerdings scheint Montano von der Zuccarischen Tugendallegorie im „Bild im Bild im Bild“ ausgehend, schließlich eine deutlich über das Dargestellte hinausweisende Beschreibung der niederländischen Zustände zu liefern, wenn er etwa betont, dass die Nachkommenschaft der Tugend das Land verlässt, damit sie unbeteiligt am Laster weder Schuld noch Schande auf sich zieht, während bereits Hoffnung und Barmherzigkeit in einem irrsinnigen Aufstand niedergeschlagen worden sind (V. 8-10). Vor Unkenntnis (*inscitiae*, V.14), Täuschung (*fraudibus*, V.15) und List (*dolis*, V.15) sind die Künste geflohen. Während jedoch die anderen Musen aufgrund ihrer emotionalen Bewegtheit ihre Ausdrucksfähigkeit eingebüßt haben, gelingt es allein der Malerei die Schuld des Menschengeschlechtes (*Humani generis culpam*, V. 28) Jupiter in einer allegorischen Komposition vor Augen zu führen. Auch die anschließende Rede der Malerei betont noch einmal die Undankbarkeit und Lasterhaftigkeit der Menschheit (V. 48-52), wodurch erneut deutlich wird, dass Montano sich in seinen Versen zwar vordergründig an der von Zuccari vorgegebenen Szene der Klage der Malerei orientiert, diese jedoch - die grundlegende Inspirationsszene gänzlich unbeachtet lassend und allein auf die moralische Aussageebene des Blattes fokussiert - so stark inhaltlich anreichert, dass plötzlich umfassende moralische Erläuterungen, nicht aber die von Zuccari intendierte Reflexion über Entstehung und Bedeutung von Malerei im Zentrum stehen.²⁰⁶ Schließlich betont auch Jupiter in seiner Rede die Gottesebenbildlichkeit des Menschen, der von falschen Lehren verleitet, das ihm eingegebene Potential nicht mehr zu nutzen weiß (V. 60-61). Montanos Verse weisen durch die Inanspruchnahme des freien Willens und der menschlichen Vernunft deutliche Parallelen zu dem von Erasmus vertretenen christlichen Humanismus auf, welcher sich durch eine pazifistische, gegen dogmatische Herrschaft gerichtete Grundhaltung auszeichnet.²⁰⁷ Da die eigentliche Stoßrichtung der moralisierenden Verse Montanos offenbar die Kritik der politischen Situation in den Niederlanden gewesen ist, bleibt zu fragen, weshalb der spanische Theologe sein

²⁰⁶ Vgl. v.a. Verse 53-57.

²⁰⁷ Zu Benito Arias Montanos Kenntnis der Lehren des Erasmus, vom dem er nach eigenen Angaben bereits als Student alle Schriften besessen hat, vgl. Rekers, 1972, S. 2, S. 48 und S. 78. Auf die „erasmianischen Neigungen“ Montanos im Zusammenhang mit seinem Niederlanden-Aufenthalt hat bereits Hänsel hingewiesen, vgl. Hänsel, 1991, S.6f.. Die Freiheit des menschlichen Willens steht vor allem in Erasmus Schrift *De libero arbitrio diatribae sive collatio* (1524) im Mittelpunkt. Zur Erasmianischen Auffassung vom Willen des Menschen als ethisch verantwortlichem Geschöpf und seine prinzipielle Abhängigkeit von der göttlichen Gnade vgl. Heinrich, 2003, S. 20ff..

Gedicht jener autoreferentiellen Schöpfung Zuccaris beigegeben hat. Vermutlich sah Montano gerade in der Kombination mit Zuccaris komplexer, moralisierende Aspekte einschließender Bildfindung die perfekte Gelegenheit, als allgemeingültige moralphilosophische Überlegung getarnt am Handeln der spanischen Obrigkeit und damit zugleich am herrschenden Katholizismus Kritik zu üben. Was aber mag im Gegenzug Zuccari dazu bewogen haben, seiner Komposition jene, den eigentlichen Bildgedanken stark beschneidenden Verse Benito Arias Montanos beizufügen?

Auch an dieser Stelle erscheint der Vergleich mit Zuccaris *Idea de' Pittori, Scultori e Architetti* sinnvoll, da im Traktat sogar noch etwas deutlicher Zuccaris kunsttheoretische Anschauungen mit einer Art christlichem Überbau verknüpft werden, mit dessen Hilfe es Zuccari offenbar trotz der unter Paul V. aktiven Inquisition²⁰⁸ gelungen ist, das *disegno interno* in die Funktion einer *prima causa* und somit die Malerei - als die dem *disegno interno* am nächsten stehende Profession - über alle anderen Wissenschaften einschließlich der Theologie emporzuheben. Zuccari konzipiert seine Disegno-Theorie in Struktur und Begrifflichkeit in deutlicher Analogie zur thomastischen Verbum-Lehre, wodurch es ihm gelingt, die künstlerische *Inventio* als Produkt des göttlichen Funkens erscheinen zu lassen und sich auf diese Weise gegen die befürchtete Kritik von Seiten der Kirche abzusichern, da er sich mit dem erst 1567 zum Kirchenlehrer ernannten Thomas von Aquin auf eine der wichtigsten Autoritäten im Zuge der katholischen Reform berief.²⁰⁹

Auch die im vorletzten Kapitel des 2. Buches vorgestellte Planetensystem-Metapher, welche die lebenspendende Kraft der Sonne mit dem Disegno gleichsetzt, beinhaltet einen gezielten Besänftigungsversuch gegenüber der Kirche.²¹⁰ Die Theologie wird zwar in Analogie zum Planeten Saturn als die am weitesten vom Disegno entfernte Wissenschaft charakterisiert und damit an den Rand der Zuccarischen Wissenschaftshierarchie gerückt, zugleich wird sie aber als „*piu alta sfera*“ bezeichnet, wodurch ihr zumindest vordergründig eine im positiven Sinne hervorgehobene Rolle zugewiesen wird.²¹¹ Schlussendlich liegt es nahe, auch die auf den ersten Blick etwas verzweifelt wirkende, sich aber als überaus origineller Kunstgriff erweisende,

208 Zur Inquisition unter Paul V. (1605-1621) vgl. Pastor, 1959, Bd. 12, S. 203-220.

209 Vgl. Panofsky, 1960, S. 48. Zu Beginn der *Idea* zeigt sich deutlich, dass Zuccari bereits vorbeugend gegen mögliche Kritikpunkte von Seiten der Kirche Stellung bezog, vgl. Zuccaro, 1961, S. 149f.. Zur Analogie zwischen Verbum-Lehre und Disegno-Theorie vgl. Demirsoy, 2000, S. 54f..

210 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 294-300.

211 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 298.

ethymologische Herleitung des Wortes „Disegno“ als einen abschließenden Beschwichtigungsversuch an den Zensor zu deuten²¹²: Das „Disegno“ wird als „segno di Dio in noi“ und damit letztlich als göttliches Zeichen im Menschen aufgefasst und die Vorrangigkeit der Malerei somit als eine göttlich prädestinierte Weltordnung präsentiert.²¹³

Da Zuccari spätestens durch seine Mitarbeit bei der Ausstattung des Casino Papst Pius IV. die Erfahrung gemacht hatte, dass profane Themen in Verbindung mit einer moralisierenden Aussage durchaus im Sinne der Kirche waren,²¹⁴ könnte also auch mit der als Zentrum der letzten Darstellungsebene ins Bild gesetzten Kreuzfahne eine Legitimation des autoreferentiellen Bildinhaltes im Auge gehabt haben. Damit würde sich auch erklären, weshalb die Kombination mit jenem, den Bildinhalt um die zentrale selbstbezügliche Aussageabsicht beschneidenden Gedicht Montanos, letztlich auch in Zuccaris Interesse gewesen sein muss. Das Text-Bild-Verhältnis in der mit der lateinischen Bildlegende versehenen Druckvariate wird also keineswegs von einem gemeinschaftlichen Konzept getragen, sondern führt vielmehr deutlich unterschiedliche Motivationen in einer Art künstlerischer Zweckgemeinschaft zusammen.

Tristan Weddigen hat darauf hingewiesen, dass Zuccaris Werke aufgrund ihres Hangs zu humanistischer Allegorik und intellektueller Erhabenheit zu den wenigen gehören, welche wiederholt Gegenstand scharfer Kritik und handgreiflicher Zensur geworden sind.²¹⁵ In Anschluss an das Konzil von Trient war die Kirche auf eine besonders enge Anbindung der Bildinhalte an die biblische Textgrundlage und auf den moralisch-didaktischen Gehalt des Dargestellten bedacht, was zunehmende Regelementierung und damit die Einschränkung künstlerischer Freiheit zur Folge hatte.²¹⁶ Im *Lamento* hat Zuccari also offenbar in Opposition zu jenen posttridentinischen Grundsätzen die schöpferische Autonomie des Malers thematisiert, der in seinem Schöpfungstum

212 Den zwei Jahre vor Erscheinen der *Idea* von Zuccari und Alberti veröffentlichten Akademiereden, in welchen sich bereits die wesentlichen Aspekte der Zuccarischen Disegno-Theorie finden, ist der Eintrag eines Zensors vorangestellt, welcher versichert, die vorliegende Schrift im Sinne der Inquisition korrigiert zu haben, vgl. Alberti/Zuccaro, 1961, S. 12.

213 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 303. Auch Pfisterer hat bereits vermutet, dass Zuccari diese Ethymologie wohl kaum so ernst genommen haben wird, wie seine neuzeitlichen Interpreten, vgl. Pfisterer, 1993, S. 251.

214 Vgl. Volpi, 2004, S.131.

215 Vgl. Weddigen, 2000 a, S. 12.

216 Das zunehmende Interesse von Seiten der Kirche an Fragen der Darstellung hat schließlich im 1582 erschienenen *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* des Kardinal Gabriele Paleotti umfassend Ausdruck gefunden, vgl. Paleotti, 1961, Bd. 2, u.a. S. 158 und S. 213f.. Zur theologischen Traktatliteratur des ausgehenden 16. Jahrhunderts und zum reglementierenden Charakter des theologischen Bildverständnisses im Anschluss an das Konzil von Trient vgl. Hecht, 1997, S.245ff und S.253ff. und Leuschner, 2005, S. 204-211. Zur zeitgenössischen Forderung dem ausführenden Künstler einen sachkundigen Theologen zur Seite zu stellen vgl. Imrode, 2000, S.155f..

unabhängig von Auftraggebern und kirchlichen Instanzen allein in Abhängigkeit jenes metaphysischen Inspirationsmomentes zu begreifen ist. Die Instanz des unwissenden Auftraggebers oder ignoranten Kunstkenners spielt im *Lamento* anders als in der *Calunnia di Apelle* und in der *Porta Virtutis* keine Rolle mehr. Vielmehr wird die Nobilitierung und Divinisierung der Malerei und des malerischen Schaffenprozesses zum zentralen Bildgegenstand erklärt, und dieser gesteigerte Anspruch zugleich durch die Betonung des moralisch-didaktischen Potentials im Sinne des posttridentinischen Bildverständnisses ausgedeutet und relativiert. Denn der von einer metaphysischen Kraft inspirierte Maler wird zum Vertreter der Tugend und mit Hilfe der emotionalisierenden Wirkung der Malerei zum Streiter gegen das Laster und den Unglauben auf Erden.

Der gesteigerte Anspruch der Malerei, für welche Zuccari im *Lamento* hinsichtlich ihrer Genese und ihrer unbeschränkten Ausdrucksfähigkeit weitestgehende Unabhängigkeit beansprucht, erfährt erst in der dritten Bildebene durch die Inszenierung ihres moralisch-didaktischen Potentials und des Kreuzes eine dem theologischen Bildverständnis der Zeit entsprechende Legitimierung. Zuccari inszeniert nicht nur sich, sondern auch seine Kunst im moralischen Sinne positiv und nimmt auf diese Weise das wenige Jahre später von Kardinal Gabriele Paleotti formulierte Ideal des christlichen Malers vorweg, welcher nicht Geld und Ruhm zu erwerben sucht, sondern danach strebt, die Menschheit mit Hilfe seiner Kunst zum wahren Glauben zu führen.²¹⁷ Und so scheint im *Lamento* sogar der die Argumentation der *Idea de`Pittori, Scultori e Architetti* auszeichnende Kunstgriff vorweggenommen, welcher Zuccaris selbstbewussten Positionen zur Wirkung und sozialen Bedeutung von Malerei durch eine Art theologischen Überbau den Anschein gab, vorrangig im Dienste der katholischen Theologie zu stehen.

Durch die dreifache Staffelung der Bildebenen und die gekonnte Verknüpfung eines Selbstporträts beim Malen mit einer Pictura-Allegorie, gelingt es Zuccari in nur einer Szene alle kunsttheoretisch relevanten Fragen, von der metaphysischen über die physische Genese des Kunstwerks, bis hin zur Rezeption, Wirkung und Bedeutung von Malerei zu thematisieren. In dem womöglich als Bewerbungsstück konzipierten und damit vorrangig an kirchliche Auftraggeber gerichteten Blatt hat Zuccari meisterhaft vor Augen geführt, dass die Malerei für eine Stellungnahme zur eigenen Profession nicht etwa auf die Literatur angewiesen ist, sondern sich selbstbewusst in ihrer eigenen Sprache zu

²¹⁷ Zum Künstlerbild Gabriele Paleottis vgl. Imrode, 2000, S. 157. Paleotti übernahm schließlich nach der Amtszeit Federico Borromeos (1593-1595) das Amt des Kardinalprotektor der römischen Accademia di S. Luca. Zum Einfluss des Kardinalprotektors auf die Statuten der Accademia, vgl. Roettgen, 1999, S. 304f..

kommentieren weiß. Auch wenn Zuccaris 1607 in Turin erschienene kunsttheoretische Schrift *L'idea de`Pittori, Scultori e Architetti* eine detailreichere Vorstellung von der geistigen und physischen Genese des Kunstwerks liefert, konnte der umfassende kunsttheoretische und philosophische Kompetenzen reklamierende Gehalt der Zuccarischen Bildfindung im Vorangegangenen erstmals erschlossen und die zentralen Aspekte der Zuccarischen Kunstvorstellung bereits im *Lamento* und damit für die frühen 1570er Jahre nachgewiesen werden.

IV. Die Malerei als visuelle Philosophie - Pietro Testas *Il Liceo della Pittura*

IV.1. Forschungsstand und Entstehungskontext

IV.1.1. Beschreibung

Bereits der besondere Figurenreichtum und das beeindruckende Großformat (ca. 57x72 cm) stellt das *Liceo della Pittura* (Abb.3) in die Tradition von Zuccaris gut sechzig Jahre früher entstandener kunsttheoretischer Bildfindung des *Lamento della Pittura*. Unter dem Titel *Il Liceo della Pittura* präsentiert Testa dem Betrachter eine panoramatische Versammlung von Vertretern und Personifikationen unterschiedlichster Wissenschaften zu Füßen eines Standbildes der Weißheitsgöttin Minerva (Pallas Athene).

Umfangen wird die Szenerie von einer triumphbogenartigen Arkadenfolge, welche in zwei nach vorne hin ausgreifenden Seitenarmen ausläuft. Über dem Gebälk erhebt sich eine figurengeschmückte Attika, welche in der zentralen Mittelachse die Aufschrift „Il Liceo della Pittura“ trägt und von einer puttenflankierten Kartusche mit der Inschrift „Intelligenza et Uso“ bekrönt wird. Da sich nicht nur über der Arkadenfolge, sondern auch durch drei Arkadenbögen hindurch der Blick in den freien Himmel öffnet, wird deutlich, dass der dargebotene Schauplatz auf einer Anhöhe liegen muss, was zudem die zentrale Stufenfolge des Vordergrundes nahelegt. Die Banderole zur Rechten trägt eine Widmung an den wohl bedeutendsten Gemäldesammler Luccas, Girolamo Buonvisi, Kleriker der apostolischen Kammer und Vertrauter Kardinal Francesco Barberinis.²¹⁸

„ All’ Ill.mo. e R.mo Sig.re Monsig.re Girolamo Buonvisi Clerico della Camera Apostolica / Se la Pittura da` colori varietà attende, io dalla sua colorita Stella nella notte della mia tempestosa / fortuna stabilimento ho ricevuto: onde hora in porto di vera quiete mi sono ridotto; e merita- / mente al Tempio delle sue immortali Virtù in questo disegno apprendo il voto della mia / gratitudine; et humilm.te inchinandomi, a V.S. Ill.ma l’Opera, e me stesso / dedico. Roma. Di V.S. Ill. ma e R.ma Humiliss.o Ser.re / Pietro Testa.“²¹⁹

Im Zentrum der Widmung steht der Stern als Imprese der Familie Buonvisi, der Testa in einer Phase stürmischen Schicksals aufgerichtet und den Zugang zum Tugendtempel ermöglicht habe. Auch über der zentralen Kartusche in Testas *Liceo* erstrahlt der Stern. Das vorliegende Blatt soll Ausdruck seiner Dankbarkeit und Demut gegenüber

²¹⁸ Vgl. Cropper, 1988 a, S. xviii; Lucarini, 2000, S. 119, Anm 1.

²¹⁹ Zitiert nach Cropper, 1988 a, S. 77, Kat. Nr. 41.

Monsignore Buonvisi sein, welchem Testa - der Inschrift entsprechend - seine gesamte Künstlerpersönlichkeit widmet.

Die Banderole zur Linken trägt eine kurze Erläuterung des Dargestellten:

“La Teorica è per se stessa di legami avvinta, e la Pratica nella sua libertà è per se stessa cieca, ma chi in età / di freschi anni ne'gli studij della Pittura il buono d[i] gran Maestri apprende; e poi avanzandosi ad imitare / da se gli oggetti della Natura, entra nel dotto Liceo di Pallade, e vi ritrova, et intende le arti della Mathe- / matica, unisce egli la Teorica alla Pratica, e spogliandole de'loro difetti con felice accoppiamento dall' / intelligenza, e dall'uso, a se acquista gloria del nome, et al mondo accresce pregi di virtù.”²²⁰

Ohne die Praxis also bleibt die Theorie gefesselt, während die Praxis allein einem blinden Tun gleicht. Nur der Maler - so heißt es -, welcher sich bereits in jungen Jahren dem Studium der großen Meister widmet und anschließend die Erscheinungen der Natur nachzuahmen versucht, erhält Einlass in die Schule der Pallas Athene. Dort trifft der Künstler auf die mathematischen Wissenschaften und vereint schließlich Theorie und Praxis, von den beschriebenen Mängeln befreit, in der glücklichen Verbindung von theoretischem Wissen und praktischer Perfektion. Durch diese gelungene Form der Kunstaübung ist der Maler nach den Ausführungen der Bildunterschrift in der Lage, nicht allein zur Vermehrung seines Ruhmes, sondern darüber hinaus auch zur Beförderung der Tugendhaftigkeit in der Welt beizutragen.

Die erfolgreiche Vereinigung von Theorie und Praxis in der Malerei steht demnach im Zentrum der komplexen Bildfindung. Und so sind zu beiden Seiten der erhöhten Platzanlage, noch außerhalb von Minervas Reich die Personifikationen der Theorie und Praxis angeordnet, welche auf die Illustrationen Fulvio Mariotellis in der 1618 erschienenen Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia* zurückgehen.²²¹ Neben Büchern befindet sich die gefesselte Theorie, deren Haupt von einem Zirkel und einem falsch ausgeführten griechischen Theta (Θ) bekrönt wird.²²² Wie bei Ripa, so weist auch hier der Kompass gen Himmel, um den metaphysischen Ursprung der Personifikation zu betonen (Abb.36). Auch die gefesselten Hände hat Testa vom Vorbild Mariotellis übernommen,

²²⁰ Zitiert nach Cropper, 1988 a, S. 76-77, Kat. Nr. 41.

²²¹ Vgl. Winner, 1957, S. 112-113, Anm. 330; Cropper, 1971, S. 284.

²²² “THEORIA. Del Signor Fulvio Mariotelli. Teoria, voce a I Greci significativa di contemplation, & vision è venuta à noi per significare ogni deduttione di ragione, fondata nelle cagioni delle cose second gl'ordini loro con la notitia de principij dependenti non dal senso, ma più tosto dal intelletto, perciò che quei principij che pendono del senso, fanno la Pratica che alla Teoria si oppone. Rispetto a queste circostanze io giudico, che la Teoria si possa convenientemente rappresentare in forma di Donna giovane, che miri in alto. Tenendo le mani congiunte insieme sopra la testa con un compasso aperto con le punte rivolte al Cielo, che sia nobilmente vestita azurro, in atto di scendere dalla sommità d'una scala con tutte queste circostanze significandosi emenezza, nobilità, e sublimità.”; Ripa, 1986, Bd. II, S.294-295. Für die möglichen Ursachen des misslungenen Thetas vgl. Cropper, 1971, S.286.

um die Hilf- und Sinnlosigkeit der Theorie bei Ermangelung einer effizienten praktischen Ausführung bildlich erfahrbar zu machen.

Zur Rechten erblickt man die sich blind über Steinblöcke und Dornen vorwärtstastende Praxis, welche wiederum den Ausführungen der *Iconologia* entsprechend nach griechischem Vorbild durch das π charakterisiert ist (Abb.37).²²³ Testa jedoch zeigt die Personifikation der Pratica im Gegensatz zur Illustration Mariotellis in der erweiterten Ripa Ausgabe nicht mit den Attributen Zirkel und Richtscheit, sondern - der kunsttheoretischen Thematik des Blattes entsprechend - mit einem geflügelten Malstock. Aus diesem Grund ist es ihm nicht möglich, das π durch die Anordnung der Attribute in die Darstellung einzufügen, weshalb Testa sich ebenfalls dafür entscheidet, den griechischen Buchstaben über dem Kopf der Personifikation anzuordnen. Die dadurch erreichte Gegenüberstellung der griechischen Buchstaben Θ ²²⁴ und π beinhaltet zudem einen deutlichen Verweis auf die Philosophie-Definition des Boethius. Dieser beschreibt die Philosophie in seiner Schrift *De consolatione philosophiae* als eine in ein stufenartiges Gewand gekleidete Gestalt, welche – wie auch Ripas *Filosofia* (Abb.38) - als Verweis auf ihre sowohl theoretische als auch praktische Ausrichtung unten den Buchstaben Pi (π) und an ihrem oberen Ende das Theta (Θ) trägt.²²⁵ Testas Personifikationen von Theorie und Praxis ist somit zugleich der Verweis auf ihren gemeinsamen Ursprung in der Philosophie inherent, wie er auch in der erweiterten Neuauflage von Ripas *Iconologia* aus dem Jahr 1625 überblicksartig dargestellt wird.²²⁶

Dass Testa die Ikonographie der *Prattica* mit Ripas Personifikation der *Povertà in uno che abbia bell'ingegno* (Abb.39) verschmilzt, hat bereits bei Winner Erwähnung gefunden.²²⁷

223 „PRATTICA. Del signor Fulvio Mariotelli. Questa voce Prattica souna à noi l'istesso che à I Greci per significar cosa relative, & opposta alla Teorica. Essendo che come la Teorica versa intorno alle rationi, & ai moti dell'intelletto, così la Prattica versa intorno all'operationi, & à i moti del senso, di modo che quella risguarda la quiete contemplative, che è moto dell'anima principalmente, & questa risguarda la quiete attiva, che è principalmente moto del senso. Dicesi prattica, quasi praticata, perché è comune à tutti gli uomini in qualche modo, onde con la Prattica si ponno acquistar l'Arte, & la Prudenza già detti, ma non la sapienza & l'intelletto, che stanno nella cognition de principij. Essendo dunque come due estremità, la Teorica, e la Prattica si congiungono nondimeno insieme in un mezzo, e punto solo, che è la cognition del bene. Stante principalmente che la Prattica dica cosa opposta, & in certo modo contraria alla Teorica, viene agevolmente rappresentata tra le cose, similmente opposte fra loro. Onde facendosi la Teorica [sic] giovane, vestita nobilmente di color celeste, con la testa e mani in alto, con le punte di un compasso verso il Cielo, in cima di una scala, si potrà far la Prattica Vecchia con la testa e la mani verso la terra, vestita servilmente, di colore tané, con un compasso grande aperto, & con una punta fitta in terra, appoggiandosi con l'una delle mani sopra il detto compass, con l'altra sopra un regolo, in modo che una punta del compasso tocchi la sommità del regolo, per rappresentare insieme la lettera greca π con la quale essi solevano significar le Prattica, come con la Θ la Teorica.“, Ripa, 1986, Bd. II, S. 284-286.

224 Der Buchstabe wurde von Testa wohl entweder versehentlich oder aufgrund mangelnder Griechischkenntnisse falsch ausgeführt (Φ), vgl. dazu auch Anm. 248.

225 Vgl. Holl, 1971, Bd. 3, S. 428-429; Winner, 1957, S. 113.

226 Ripa, 1625, S. 238f..

227 Vgl. Winner, 1957, S. 114.

Neben der geflügelten Hand weisen auch die der *Prattica* zugeordneten Felsbrocken auf Ripas Sinnbild der Povertà hin, welche als „Donna mal vestita, che tenga la man destra legata ad un gran sasso & la sinistra alzata, con un paio d'ali aperte, attaccate alla mano“²²⁸ beschrieben wird. Das Charakteristikum der geflügelten Hand ist nach Ripa als Symbol für die „poveri ingegnosi“ zu verstehen, deren Streben nach Tugend und positiver Tatkraft durch Armut behindert oder gar unmöglich gemacht wird.²²⁹ Die künstlerische Praxis ist also isoliert von der Theorie nicht nur ein blindes Tun, sondern zugleich auch eines, welches für die betroffenen Maler nur Armut bereit hält, wie der zum Blindenstock missbrauchte Malstock und der mit einer Bettlerschale ausgestattete Affe zu Füßen der *Prattica* betonen.

Der Affe, der menschliche Handlungen zwar täuschend echt zu imitieren, nicht jedoch deren Sinn zu erschließen weiß, gilt spätestens seit Ende des 16. Jahrhunderts als Symbol der Imitatio.²³⁰ Mit Ankunft Pieter van Laers in Rom gegen Ende der 1620er Jahre setzte zudem eine Auseinandersetzung zwischen den Bamboccianti, den meist niederländischen und flämischen Malern, welche vor allem kleinformatige Genreszenen und Stilleben schufen, und der arrivierten römischen Malerschaft ein, welche die neuen Themen als geistlose Wirklichkeitsnachahmung ablehnten.²³¹ So wird der Affe zum Sinnbild jenes kunstfernen Feindbildes, als welches er aufgrund Testas erzürnter Kritik an der sich zunehmender Beliebtheit erfreuenden Malerei der Bamboccianti gewiss auch im *Liceo* zu deuten ist.²³² Auf der anderen Seite der *Prattica* liegt ein Stein mit dem ligierten Monogramm des Künstlers „PTL“ über einer offenbar erschlagenen Schlange. Diese außergewöhnliche Bildlichkeit ist aufgrund der ihr innewohnenden italienischen Worte *pietra* (Stein) und *testa* (Kopf) als persönliche Imprese des Künstlers zu lesen.²³³

Auf den Stufen zwischen den Personifikationen von Theorie und Praxis hat Testa zeichnende Knaben angeordnet. Während die Jüngeren ganz ins Studium vertieft scheinen, haben die beiden Ältesten ihre Zeichenutensilien zusammengepackt und werden von einer nackten bärtigen Gestalt mit geflügelten Schläfen in das *Liceo* geleitet. Der Hund, welcher einen der Knaben vor diesem Schritt zurückzuhalten versucht,

228 Ripa, 1986, Bd. II, S.123.

229 Vgl. Ripa, 1986, Bd. II, S.124: „L'ali, nella mano sinistra, significano il desiderio d'alcuni poveri ingegnosi, i quali aspirano alle difficoltà della virtù, ma oppressi dalle proprie necessità sono sforzati a starsi nell'ambiettoni, e nelle viltà delle plebe, & si attribuisce à Greci la lode dell'inventione di questa figura.“

230 Zum Affen als Symbol der Imitation vgl. Ripa, 1986, Bd. I, S.207-208; Zimmermann, 1991, S. 52-53.

231 Vgl. Haskell, 1996, S. 191-204.

232 Vgl. Cropper, 1984, S.104-105.

233 Vgl. Cropper, 1971, S. 285.

erinnert an die beißenden Hunde in Zuccaris *Lamento* und kann auch an dieser Stelle als Symbol für Widersacher und Neider sowie widrige Umstände im Allgemeinen gedeutet werden.²³⁴

Bereits Alessandro Marabottini hat auf eine doppelseitige Vorzeichnung, welche sich in Testas Traktatfragment im Museum Kunst Palast, Düsseldorf, befindet,²³⁵ hingewiesen und die Gestalt mit den geflügelten Schläfen der dortigen Beschriftung folgend, als *Giuditio* identifiziert.²³⁶ Elisabeth Cropper hat dies übernommen aber zugleich angemerkt, dass sich das Charakteristikum der geflügelten Schläfen auf diese Weise nicht ausreichend erklären lässt.²³⁷ Testa scheint an dieser Stelle vielmehr die Personifikation des *Giuditio*, die bei Ripa bärtig, nackt und mit diversen Messinstrumenten gezeigt wird (Abb.40),²³⁸ mit der bei Ripa durch das geflügelte Haupt charakterisierten Personifikation der *Inventione*²³⁹ verschmolzen zu haben. Die von Testa geschaffene Personifikation symbolisiert also nicht nur das Urteilsvermögen über das richtige Maß, sondern zugleich die perfekte Erfindungsgabe. *Giuditio/Inventione* lenkt die Ankömmlinge in die linke Hälfte des *Liceo* und damit auf eine aus *Pittura* und einem männlichen Begleiter bestehende Zweiergruppe.²⁴⁰ Durch die Zuordnung des Pinsel und Palette tragenden Puttos gibt sich die weibliche Gestalt als Personifikation der Malerei zu erkennen.²⁴¹ Deutet man ihren nackten Begleiter aufgrund der mitgeführten Tafel mit Perspektivkonstruktionen als Darstellung der Perspektive, so fällt auf, dass der italienischen Bezeichnung als *Prospettiva* entsprechend, der Begriff eigentlich weiblich personifiziert sein müsste. Eine Personifikation der *Prospettiva* lässt sich zudem bei Ripa, der ansonsten für Testas Schöpfung grundlegenden Quelle, nicht nachweisen. Im Kontext der Ausführungen zur *Esperienza*, welche in ihrer Rechten einen Stab und in ihrer Linken eine Tafel mit geometrischen Konstruktionen hält ("con la sinistra un quadrato

234 Zu diesem Aspekt und seiner Tradition vgl. u.a. Ważbiński, 1977, S.3-24; Pigler, 1954, S.215- 235.

235 Sammlung der Kunstakademie (NRW), museum kunst palast, Düsseldorf, Inv. Nr. KA (FP) 6399-6410.

236 Vgl. Marabottini, 1954, S. 224-225, Anm. 14; Cropper, 1984, S. 193-196, Abb. V (folio 2a verso/ 3 recto).

237 Vgl. Cropper, 1971, S. 289.

238 Vgl. Ripa, 1986, Bd.I, S. 186-187: "GIUDITIO Uomo ignudo, attempato, à sedere sopra l'Iride, ovvero arco celeste, tenendo in mano la squadra, il regolo, il compasso, & l'archipendolo. Non essendo altro il Giuditio, che una cognition fatta per discorso della debita misura, sì nell'attioni, come in qualunque altra opera, che nasce dell'intelletto, & essendosi tali instrumenti ritrovati dagli Artefici, per havere simile notizia nell'opera di Geometria, meritamente per quelli si dimostra il discorso che deve fare l'ingegno dell'uomo per conoscere, & giudicare ogni sorta di cose. Per dichiarazione dell'Iride, diremo che ciascuno, che sale à gradi dell'attioni humane, bisogna che da molte esperienze apprenda il giuditio, il quale quindi risulti, come l'Iride risulta dell'apparenza di molti diversi colori avvicinati insieme in virtù de' raggi Solari."

239 Vgl. Ripa, 1986, Bd.I, S.223: "INVENTIONE Come rappresenta in Firenze dal Gran Duca Ferdinando. Una bella donna, che tiene in capo un par d'ale, come quelle di Mercurio, & un'orsa a'piedi, e lacca un'orsacchino, che mostra, che di poco sia stato dalla dett'orsa partorito, & leccando mostra ridurlo à perfezione della sua forma."

240 Vgl. Winner, 1957, S. 117; Cropper, 1971, S. 289.

241 Vgl. Winner, 1957, S.117.

geometrico”), trifft man bei Ripa hingegen auf folgende Ausführung: “Tiene la bachetta per dimostrare, che l’*Experienza* è dominatrice & maestra di tutte le cose. Arist. lib. Primo Metaph. *Experientia est cognitio singularium, ars vero universalium.*”²⁴²

Da im Rahmen von Croppers Untersuchung des *Liceo* und des in Düsseldorf aufbewahrten Traktatfragmentes Testas intensive Beschäftigung mit den Schriften des Aristoteles nachgewiesen werden konnte, welche nicht zuletzt auch in der nach der Lehrstätte des Aristoteles als “Lyceum” benannten Schule der Malerei zum Ausdruck gelangt,²⁴³ bleibt zu vermuten, dass auch diese Ausführung Ripas auf das besondere Interesse des Künstlers gestoßen sein könnte. Allerdings ergibt sich auch im Falle der *Esperienza* die erwähnte Unstimmigkeit hinsichtlich des Geschlechtes. Jedoch steht im Italienischen mit dem Begriff des *esperimento* ein aus dem gleichen Wortstamm hervorgegangenes männliches Synonym zur Verfügung, dessen sich Testa an dieser Stelle bedient haben mag, um der weiblichen *Pittura* einen sie freundlich lenkenden männlichen Begleiter zur Seite zu stellen.

Jene universale, d.h. für die Ausübung von Wissenschaft und Kunst im Allgemeinen grundlegende Vorstellung von *esperienza/esperimento* spiegelt sich zudem in den Notizen zu einer Vorzeichnung der zentralen Figurengruppe im Düsseldorfer-Manuskript wieder: “L’*esperienza* per via de’ sensi ci porta al’arte cioè alla certezza.”²⁴⁴ Wie Cropper anhand der Verweise nachvollziehen konnte, hat Testa sich hier an der in aristotelischer Tradition stehenden Kunstvorstellung Daniele Barabros orientiert (“*Nasce ogni Arte dalla Isperienza*”), die ihm vermutlich über das Vorwort in dessen Vitruv-Übersetzung (1556) vertraut war.²⁴⁵ Zugleich beinhaltet die Personifikation der *Esperienza/Esperimento*, durch die mit geometrischen Konstruktionen gefüllte Tafel, jedoch auch einen Verweis auf die Vorrangigkeit der Malerei, welche – dem Disegno-Prinzip Zuccaris folgend - der zentrale Ausgangspunkt für jegliche Form von Wissenschaft ist. Vor *Pittura* und ihrem Begleiter (*Esperienza/Esperimento*) tauschen sich Geographen, Astronomen und der bei geometrischen Demonstrationen gezeigte Euklid - jeweils Zitate nach Raffaels *Schule von Athen* (Abb.41)²⁴⁶ - über ihre Beobachtungen aus. Der vor dem Standbild der *Mathematica* kniende Gelehrte gibt sich durch die Lyra als Vertreter der Musik zu

²⁴² Ripa, 1986, Bd. II, S. 268-269.

²⁴³ Vgl. u.a. Cropper, 1971, S. 269 und S.283; Cropper, 1984, S.78.

²⁴⁴ Cropper, 1984, S. 194 (Folio 2a verso /3 recto, 8.A.).

²⁴⁵ Vgl. Cropper, 1984, S. 193-195.

²⁴⁶ Vgl. Cropper, 1971, S. 280-281.

erkennen.²⁴⁷ Zudem verweist der Soldat auf die Kriegskunst, welche ebenfalls nicht ohne geometrische und damit letztlich zeichnerische Kenntnisse auskommt.

Das Standbild der Mathematik ist mit geflügeltem Haupt und einem transparenten Tuch bekleidet wiedergegeben (vgl. Abb.42).²⁴⁸ In ihrer Rechten hält die Personifikation einen Zirkel bereit, um auf einer Tafel Zahl- und Maßverhältnisse zu demonstrieren. Eine präzise Deutung dieser Attribute findet sich bei Ripa:

“Il vestimento trasparente dimostra che ella sia di aperte, & chiare dimostrazioni, nel che avanza facilmente l'altre scienze. L'ali alla testa insegnano, che ella con l'ingegno s'inalza al volo della contemplazione delle cose astratte. La faccia di giovane lasiva, conviene alla Poesia, & all'altra professioni che nell'età giovanili operano la forza loro. [...] Il compasso è l'istrumento proprio, & proporzionato di questa professione, & mostra che ella di tutte le cose dà la proporzione, la regola, & la misura.”²⁴⁹

Die rational und regeltreu agierende Wissenschaft der Mathematik wird als Grundlage zahlreicher anderer Wissenschaften, deren Vertreter sich zu ihren Füßen tummeln, auf einen gewaltigen Sockel postiert. Da all diese mathematisch-empirischen Wissenschaften jedoch letztlich nach Wahrheit streben, wird die Szene im Hintergrund durch die Nischenfigur der Veritas hinterfangen.²⁵⁰ Die Attika darüber schmücken die Personifikationen der Artes Liberales, wobei dem Quadrivium, der Fokussierung auf die mathematischen Wissenschaften folgend, eine hervorgehobene Rolle zugewiesen wird.

²⁵¹ Das Relief mit der *Ermordung des Archimedes* flankierend sind Apoll, als Personifikation der Musik, und die Astronomie angeordnet. Nach rechts folgen die Personifikationen der Arithmetik und der Geometrie, bevor sich in der Tiefe des Raumes noch die Künste des Triviums, Grammatik, Dialektik und Logik anschließen.

Als Pendant zur *Mattematica* wird die rechte Seite des *Liceo* von einem Standbild der Felicità Publica beherrscht. Auch die Ikonographie dieser Personifikation ist von Ripa eingehend beschrieben worden.²⁵² Ihre Attribute, Caduceus und Füllhorn, sollen auf Tugendhaftigkeit und Reichtum verweisen, da diese als grundlegende Voraussetzungen für körperliches und seelisches Wohlergehen aufzufassen sind. Cropper ist es anhand des Traktatmanuskript und den darin angeführten Literaturverweisen nicht nur gelungen, Testas Beschäftigung mit Aristoteles *Ethik* nach der übersetzten und kommentierten Ausgabe Bernardo Segnis (Florenz 1550) nachzuweisen, sondern zudem das am Sockel

247 Vgl. Cropper, 1971, S. 281.

248 Vgl. Ripa, 1986, Bd. II, S. 29-31.

249 Vgl. Ripa, 1986, Bd. II, S. 29 -30.

250 Vgl. Winner, 1957, S. 123; Ripa, 1986, Bd. II, S. 227-228.

251 Vgl. Winner, 1957, S.123; Cropper, 1971, S. 282.

252 Vgl. Winner, 1957, S.124; Ripa, 1986, Bd. I, S. 155-156.

der Felicità Publica befindliche Schema als ein Zitat aus Segnis Kommentar zu identifizieren.²⁵³ Segni hat die Ausführungen des Aristoteles, der in seiner *Nikomachischen Ethik* die Tugend als die stets von neuem zu bestimmende Mitte zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig beschreibt,²⁵⁴ anhand eines Verhältnis-Schemas zu erläutern versucht. Dieses als „mezo della virtù“ bezeichnete Schema stellt der durch die Zahlenfolge 4:6:9 symbolisierten geometrischen Proportion das arithmetische Mittel (2:6:10) gegenüber (Abb.43). Die Frage des Mittels lässt sich in der Ethik eben nicht nach strikten mathematischen Regeln errechnen, sondern ist stets proportional und damit relativ.

Am Fuße des Standbildes folgen Personen unterschiedlichen Alters und Standes der Rede eines Gelehrten. Dieser gibt sich nicht nur durch die deutliche Analogie zu Raffaels *Schule von Athen* als Aristoteles zu erkennen, sondern lässt sich auch durch das in einer Entwurfszeichnung mit „L'Etica“ bezeichnete Buch als Darstellung des antiken Philosophen identifizieren (Abb.44 und Abb.45).²⁵⁵ Der Figurengruppe um *Felicità Publica* ist als Nischenfigur die ebenfalls an Ripa orientierte Personifikation der Etica zugeordnet (vgl. Abb.46).²⁵⁶ Der gezähmte Löwe und das Richtblei weisen auf die ethische Notwendigkeit gebändigter Affekte hin.²⁵⁷ In der Attikazone sind die vier Kardinaltugenden angeordnet: Auf Mars, der Fortitudo repräsentiert, folgen Justitia mit dem Schwert, Prudentia mit dem Spiegel und die Wasser und Wein mischende Temperantia, während das Relief mit der *Enthaltsamkeit des Scipio* ein konkretes Beispiel tugendhaften Handelns liefert.²⁵⁸

Das Zentrum seines *Liceo* aber hat Testa Minerva zugewiesen, der aus Jupiters Kopfgeburt entsprungenen Göttin der Weisheit, welche in den autoreferentiellen Darstellung des 16. Jahrhunderts als Patronin der artes liberales und damit auch der bildenden Künste in Erscheinung tritt.²⁵⁹ Durch die Figurenszenen am Fuße des Standbildes aber hat Testa seine Minerva in Richtung einer Sapienza divina

253 Vgl. Cropper, 1971, S. 273-276; Aristoteles, 1550, S. 101.

254 Zur Tugend als Mitte in Aristoteles *Nikomachischer Ethik* vgl. Flashar, 2004, S. 298-303.

255 Vgl. Winner, 1957, S. 124, Anm. 362. Zur Entwurfszeichnung vgl. Cropper, 1984, S. 73 und S.197, Katalogeintrag zu Folio 4 recto, Abb. VI.

256 Vgl. Winner, 1957, S. 124

257 Vgl. Ripa, 1986, Bd.I, S. 147: „L'Archipendolo ne da per similitudine ad intendere, che si some all'hora una cosa essere bene in piano si dimostra, quando il filo pendente tra le due gambe di ditto istrumento non transcredisce verso veruno degli'estremi, cosi questa dottrina insegna l'huomo, che alla rettitudine & ugualianza della ragione il sensuale appetito si conforma, quando non pende a gl'estremi, ma nel mezzo si ritiene.“

258 Vgl. Winner, 1957, S.124; Cropper, 1971, S.274.

259 Zur Rolle der Minerva als Göttin der Künste in selbstbezüglichen Bildfindungen des 16. Jahrhunderts vgl. Lee, 1996; Mai/Wettengl, 2002, S. 192-205.

umgedeutet.²⁶⁰ Während zur Linken ein antikes Opferfest geschildert wird, lässt sich rechts eine römische Vestalin und ein Bischof im Kreise zahlreicher Glaubensvertreter erkennen. Auch der hieroglyphenträgende Obelisk im Hintergrund fügt sich als Verweis auf die frühe ägyptische Hochkultur, welche schließlich im Römischen Reich aufging, in diese synkretistische Weisheitsvorstellung ein. Die Bildsprache der Hieroglyphen, deren geheimnisvolle Bedeutung man in Humanistenkreisen des 17. Jahrhunderts noch ergebnislos zu entschlüsseln suchte,²⁶¹ wurde jedoch nicht nur - wie von Cropper vorgeschlagen - als früher Ausdruck von Religion und Weisheit verstanden, sondern könnte darüber hinaus als Beleg für die Vorzeitigkeit des Bildes vor der Schrift und damit für die Überlegenheit der Malerei über die Dichtung gelesen werden.²⁶²

Testas *Liceo della Pittura* also zeigt eine Schule der Weisheit, welche Theorie und Praxis, Naturwissenschaft und Ethik und damit das unter Aristoteles ausdifferenzierte Wissenschaftssystem der theoretischen und praktischen Philosophie zu einer Meta-Wissenschaft der Malerei zusammenführt. Abgesehen vom Titel weisen nur die zeichnenden Knaben am Eingang des *Liceo* und die Personifikation der *Pittura* auf die autoreferentielle Aussage des Blattes hin, während uns der Rest des *Liceo della Pittura* als eine Schule der Weisheit und damit letztlich als eine Schule der Philosophie entgegentritt.

IV.1.2. Forschungsstand und Fragestellung

Giovanni Battista Passeri widmet seinem römischen Künstlerkollegen Pietro Testa in seinen erstmals 1772, also fast einhundert Jahre nach dem Tod des Autors publizierten Künstlerviten eine eigene Lebensbeschreibung, in welcher er auch auf Testas früheste und wohl beeindruckendste allegorische Schöpfung des *Liceo della Pittura* (Abb.3) hinweist: „Publicò tra gl'altri [concetti di suo capriccio] il suo primo concetto della Teorica, e della Pratica, esplicata con varie espressioni nel famoso Liceo di Pallade col motto, *Intelligenza et uso*.“²⁶³ Neben einer kurzen Beschreibung des Blattes betont

²⁶⁰ Vgl. Cropper, 1971, S. 273-276:

²⁶¹ Vgl. Winner, 1957, S. 122; Zu Athanasius Kirchners (1602-1680) Bemühungen um die Entschlüsselung der Hieroglyphen und seine Schrift *Oedipus Aegyptiacus. Hoc est Universalis Hieroglyphicae temporum iniuria abolitae instauratio*, vgl. u.a. Wendler, 2005, S. 465-467, Kat. Nr. 296-299.

²⁶² Vgl. Missirini, 1823, S. 166.

²⁶³ Passeri, 1995, S. 184-185.

Passeri bereits den zentralen Vorbildcharakter von Raffaels *Schule von Athen*.²⁶⁴ Filippo Baldinucci führt das großformatige Blatt in seinem 1686 in Florenz erschienenen *Cominciamento e Progresso dell'Arte dell'intagliare in rame* in einer an seine Testa-Vita anschließenden Liste der Graphiken des Künstlers auf, ohne jedoch näher auf den allegorischen Gehalt der autoreferentiellen Schöpfung einzugehen.²⁶⁵

1954 findet das *Liceo* in einem für die Testa-Forschung bis heute grundlegenden Aufsatz von Alessandro Marabottini Erwähnung.²⁶⁶ Aus stilistischen Gründen wird für das undatierte Blatt eine Entstehung in den Jahren vor 1640 angenommen und - den Beobachtungen Passeris folgend - auf den Vorbildcharakter von Raffaels *Schule von Athen* für die Gesamtkomposition hingewiesen. Auf eine Beschreibung der zentralen ikonographischen Aspekte folgt der für das genauere Verständnis der figurenreichen Bildschöpfung bedeutende Hinweis auf zwei Seiten aus Testas Traktatmanuskript, auf welchen zum einen eine schematische Anlage der Gesamtkomposition und zum anderen ein erster zeichnerischer Entwurf der zentralen Figurengruppe festgehalten ist. Auf die zahlreichen handschriftlichen Anmerkungen wird nicht eingegangen, jedoch äußert Marabottini die Vermutung, dass Testa das *Liceo* als Frontispiz zu seinem letztlich zu Lebzeiten unveröffentlichten Traktat vorgesehen haben könnte.

Drei Jahre später geht Matthias Winner, auf die Ergebnisse Marabottins aufbauend, im vierten Kapitel seiner Dissertation *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen* bereits deutlich ausführlicher auf die Ikonographie von Testas Inventio ein.²⁶⁷ Winner gelingt es nicht nur, einige der Personifikationen auf Darstellungen in Cesare Ripas *Iconologia* zurückzuführen, sondern er findet darüber hinaus durch die Auseinandersetzung mit den handschriftlichen Anmerkungen auf den von Marabottini erschlossenen Entwurfszeichnungen Zugang zu den grundlegenden Gedankensträngen der komplexen Komposition. In diesem

264 Vgl. Passeri, 1995, S. 185: „Rapresenta una nobile struttura di un ricco edificio, d'intorno alcune historie significant le azioni varie di perfetta scienza; in mezzo ha collocato il simulacro di Minerva, e d'intorno ricca quantità di sacerdoti, e di sacrificij; e per alcuni gradini che finge, che portano nel piano del Tempio, gruppi di figure in varie operazioni mattematiche, et astronomiche così bene accomodate con habiti, e costume adeguati, che se si fosse di lui veduta una opera simile dipinta con quelle ragioni che vogliono i colori, haverebbe del certo acquistata grandissima riputazione. Hebbe in questa il pensiero (per quanto si vede) alla famosa Historia di Rafaele nelle stanze Vaticane[...], dove finge la unione scolastica, che fanno insieme li Teologi, I Filosofi, e gl'Astrologi, detta dal volgo la Scuola d'Attene; essendo per verità, quando San Paolo giunse fuggitivo in Atene, e predicando al publico in quella Città la fede di Christo, fù da Filosofi Epicurei, e Stoici condotto nell'Areopago, così detto dal Tempio di Marte, luogo nel quale si trattavano le marterie criminali, et ivi i Filosofi, e gli Oratori si ritrovavano à discorrere le cause, e le altre materie principali al buon governo, havendola in altra forma descritta Giorgio Vasari.”

265 Vgl. Baldinucci, 1808, S. 212: “Il Liceo della pittura allo stesso Prelato. Vi son varie figure, fatte per rappresentare gli studj della stessa arte della pittura.”

266 Vgl. Marabottini, 1954, S. 224, Anm. 14 und S. 240, Anm. 43.

267 Vgl. Winner, 1957, S. 111-125.

Zusammenhang hat Winner erstmals darauf hingewiesen, dass die dreiteilige Gesamtkomposition, welche um drei Standbilder herum entworfen ist, dem beschrifteten Entwurfschema im Düsseldorfer Manuskript entsprechend, von Testa aus einer Definition der Philosophie entwickelt worden ist (fol.4: „filosofia secondo Platone è notitia di tutte le cose cioè Divine, Naturale e Humane“). In seinem 1962 erschienen Aufsatz zu Gustave Courbets >Allégorie réelle< und der Tradition geht Winner im Kontext der Vergleichsbeispiele erneut auf Testas *Liceo* ein.²⁶⁸ Er deutet die den Obelisken hütende Minerva als göttliche Weisheit und führt die rechte, der Moralphilosophie gewidmete Darstellungshälfte auf den Einfluss der Poetik des Aristoteles zurück.

Elizabeth Cropper widmet Testas *Liceo* 1971 erstmals eine umfassende Einzelanalyse, in welcher sie das eindrucksvolle ikonographische Programm in intensiver Auseinandersetzung mit Ripas *Iconologia* sowie den grundlegenden Textquellen zu erschließen versucht.²⁶⁹ Cropper gelingt es, die zeitgenössische Philosophiedefinition, welche Winner anhand der das Kompositionsschema begleitenden Notizen im Düsseldorfer Manuskript ausfindig gemacht hatte, als ein Zitat aus den Erläuterungen zur *Filosofia* in Ripas *Iconologia* nachzuweisen. Zudem konnte Cropper die Ausarbeitung dieser ersten Idee anhand Giovanni Castellanis in der Ripa-Ausgabe von 1618 ergänzten Ausführungen zur *Filosofia secondo Boetio*, Daniele Barbaros kommentierter Ausgabe von Vitruvs *Dieci Libri dell'Architettura* (Venedig 1567, oder spätere Auflage), Federico Commandinos kommentierter Ausgabe von Euklids *Elementen* (Pesaro 1619) und Bernardo Segnis Ausgabe der *Ethik* des Aristoteles (Florenz 1550) schrittweise nachvollziehen. Besonders hinsichtlich der rechten, der Moralphilosophie gewidmeten Darstellungshälfte, konnte die Gegenüberstellung mit Segnis Aristoteles-Kommentar, welchen Cropper anhand von Verweisen im Traktat-Manuskript als bedeutende Quelle von Testas Kunstvorstellung rekonstruiert, wichtige Hinweise liefern. Das zentral inmitten der Personifikationen der *Mattematica* und der *Felicità Publica* aufragende Minerva-Standbild wird von Cropper schließlich als Personifikation der *Sapienzia* bzw. als eine *Sapienzia divina* gelesen.

Im Jahr 1974 ist es Elizabeth Cropper gelungen, den stilistisch motivierten Datierungsvorschlag Marabottinis durch eine in Haarlem befindlichen Figurenstudie, welche sowohl dem Entwurfsprozess des *Liceo* als auch jenem der *Allegorie der Malerei*

²⁶⁸ Vgl. Winner, 1962, S. 174-176.

²⁶⁹ Vgl. Cropper, 1971, S. 262-296.

zuzuordnen ist, zu untermauern.²⁷⁰ Zehn Jahre später dann widmet Cropper dem *Liceo della Pittura* ein Kapitel in der Einführung zur kommentierten Ausgabe von Testas Traktatmanuskript.²⁷¹ Die Ausführungen folgen an dieser Stelle weitestgehend der grundlegenden Untersuchung von 1971. Obwohl die Analyse jedoch an einzelnen Stellen um zusätzliche Aspekte erweitert wird, bleibt auch im Kontext dieser erneut auf die Erschließung der zahlreichen Textquellen fokussierten Untersuchung ungeklärt,²⁷² weshalb Testas Kunstvorstellung im *Liceo* in der Bildlichkeit eines Tempels der Philosophie aufgeht und worin Testas Motivation für die visuelle Parallelisierung von Philosophie und Malerei begründet liegen mag.

Auch bleibt Cropper nicht ausreichend Raum, um die zentralen kunsttheoretischen Aussagen aus der komplexen Ikonographie zu isolieren und eine Bewertung derselben in Auseinandersetzung mit der bildlichen und kunsttheoretischen Tradition vorzunehmen. Zudem ist die Frage nach ikonographischen Vorläufern mit dem Verweis auf Raffaels *Schule von Athen* noch nicht hinreichend beantwortet, da dieser weder für die ungewöhnliche Kombination aus Figurengruppen und Standbildern, noch für die Idee des Aufsteigens Vorbildcharakter zukommen kann. Von der bisherigen Fragestellung ausgeklammert blieb auch der genauere Entstehungszusammenhang und die Frage nach Funktion und Motivation der autoreferentiellen Bildfindung sowie ihren Publikationswegen,²⁷³ weshalb auch diese, für ein umfassendes Verständnis grundlegenden Aspekte im Folgenden erstmals eine hinreichende Würdigung erfahren sollen.

IV.1.3. Entstehungskontext und Motivation

Pietro Testa beschließt Ende der 1620er Jahre von seiner Geburtsstadt Lucca in die italienische Kunstmetropole Rom überzusiedeln, von welcher sich der Siebzehnjährige nach Abschluss der Grammatikschule die besten Voraussetzungen für seine nun folgende künstlerische Ausbildung erhofft.²⁷⁴ Versucht man aus den teils unterschiedlichen Informationen der drei ersten Testa-Biographen Joachim von Sandrart, Giovanni Battista

270 Vgl. Cropper, 1974 a, S. 377.

271 Vgl. Cropper, 1984, S. 65-95.

272 So auch in der kurzen Zusammenfassung der beschriebenen Ergebnisse in der 1988 erschienenen Testa-Monographie Elizabeth Croppers, vgl. Cropper, 1988 b, S. 76-82.

273 Elizabeth Cropper hat sich in diesem Zusammenhang lediglich gegen eine geplante Verwendung des Blattes als Frontispiz zu Testas unveröffentlicht gebliebenem Traktat ausgesprochen, vgl. Cropper, 1984, S. 68.

274 Vgl. Cropper, 1984, S. 12.

Passeri und Filippo Baldinucci einen Eindruck von seinen römischen Lehrjahren zu gewinnen, so kann davon ausgegangen werden, dass Testa zunächst in der Werkstatt des Bologneser Malers Domenichino (d. i. Domenico Zampieri) gearbeitet hat, wo er unter dessen Aufsicht beginnt, sich mit dem Studium der Antike und dem klassischen Stil Raphaels und Polidoro da Caravaggios auseinanderzusetzen.²⁷⁵ Testas Lehrmeister Domenichino befindet sich zu diesem Zeitpunkt als einer der bedeutendsten Maler Roms auf dem Hochpunkt seiner künstlerischen Laufbahn und wird schließlich im Juni 1628 zum Präsidenten der römischen Accademia di S. Luca ernannt.²⁷⁶

Zudem war Testa über die Vermittlung Joachim von Sandrarts als Vorlagenzeichner an der Erstellung der *Galleria Giustiniani* beteiligt, jener zweibändigen Folge von Reproduktionsstichen, welche unter Sandrarts Leitung nach der umfangreichen Antikensammlung Vincenzo Giustinianis entstanden ist.²⁷⁷

Auch der römische Naturwissenschaftler und Antiquar Cassiano dal Pozzo wird auf den jungen Künstler aufmerksam und beauftragt ihn mit Zeichnungen für das *Museo Cartaceo*, einer umfangreichen zeichnerischen Dokumentation der antiken Bildwerke Roms.²⁷⁸ Cassiano dal Pozzo, der Sekretär des Kardinalnepoten Francesco Barberini, könnte auch dafür verantwortlich zu machen sein, dass Testa, der nach Domenichinos Abreise in Richtung Neapel im Jahr 1631 ohne Lehrmeister zurückblieb, in die Werkstatt Pietro da Cortonas eingetreten ist. Cortona aber soll den jungen Maler aufgrund von nicht genauer bekannten Differenzen, deren Ursache im Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher künstlerischer Stile zu vermuten ist, bereits wenige Monate später wieder aus dem Lehrverhältnis entbunden haben.²⁷⁹

Im Jahr 1636, als die römische Accademia di S. Luca unter dem Vorsitz Cortonas stand, hat Testa auch an jener Akademiesitzung teilgenommen, in welcher es zum Höhepunkt der die dreißiger Jahre beherrschenden Stildebatte zwischen Pietro da Cortona und den Anhängern seines opulenten Malstils auf der einen, und Andrea Sacchi auf der anderen Seite gekommen sein muss, welcher für die Vorzüge der Einfachheit nach dem Vorbild

275 Vgl. Cropper, 1988 a, S. xv; Passeri, 1995, S. 182f.; Baldinucci, 1808, S. 202.

276 Vgl. Roio, 2001, Bd. 28, S. 384; Darüber hinaus ist Domenichino ab dem 11. November 1629 zusammen mit dem Bolognesen Guido Reni ein weiteres Mal als Principe der Accademia di S. Luca belegt, vgl. The history of the Accademia di San Luca, 1590/1635, ASR, TNC, 1629, uff.15, pt.IV, vol.122, fols. 421 r-v.

277 Vgl. Cropper, 1988 a, S. xiv; Sandrart, 1994, Bd.1, S. 10 .

278 Vgl. Baldinucci, 1808, S. 203-207. Zu Cassiano dal Pozzo und dem Projekt des *Museo Cartaceo* vgl. auch Solinas/Nicòlò, 1988, S.lxvi-lxxxvi. Auch ein Brief Cassiano dal Pozzos vom 12 April 1653 belegt die Zusammenarbeit mit Pietro Testa (Biblioteca Marucelliana, Florenz, MS A 257.258, folios 39 verso und 42 recto).

279 Vgl. Cropper, 1988 a, S.xvif; Passeri, 1995, S. 183; Baldinucci, 1808, S. 202f. Lediglich Lione Pascoli hat in seiner Cortona-Vita für das Ende des Lehrverhältnisses Testas andauernde Kritik an den Arbeiten seines Lehrers verantwortlich gemacht, vgl. Pascoli, 1736, S. 9ff..

Raphaels eintrat.²⁸⁰ Während Sacchis Auffassung den klassischen Idealen der beiden Akademiker Domenichino und Testa deutlich näher gestanden haben muss,²⁸¹ war es jedoch die schnelle Malweise und der überschwängliche Stil der Cortona-Schule, welcher gegen Ende des Barberini-Pontifikates durch den Kardinalnepoten und päpstlichen Protektor der Accademia di S. Luca, Francesco Barberini wachsende Förderung erfahren sollte. Francesco Barberinis Kunstgeschmack distanziert sich zunehmend von jenem seines archäologisch ambitionierten Freundes Cassiano dal Pozzo und damit von der klassisch-reduzierten Malweise des Sacchi-Umkreises, welche wegen der Langsamkeit der Ausführung kritisiert und zunehmend ins kunstpoltische Abseits gedrängt wird. Dass im Jahr 1639 auf Geheiß des Kardinals schließlich der junge und überaus ehrgeizige Meisterschüler Cortonas, Giovan Francesco Romanelli, die Nachfolge seines Lehrers antritt und zum Principe der Accademia ernannt wird, ist letztlich nur als ein weiterer Beleg für den kunstpoltischen Kurswechsel jener Jahre zu lesen.²⁸²

Testa, der sich in den Jahren nach der Abreise seines Lehrers Domenichino als Opfer der römischen Kunstpolitik begriffen haben muss, ist - von zwei Reisen in seine Geburtsstadt Lucca abgesehen - bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1650 in Rom ansässig und versucht fortan nicht nur über die Widmungen seiner Radierungen neue Auftraggeber zu gewinnen, sondern zugleich mit Hilfe jener im Gegensatz zu seinen Gemälden ausgesprochen beliebten Blätter sein Einkommen auf dem angespannten römischen Markt zu sichern.²⁸³ Testas über zahlreiche Vorzeichnungen entwickelte Bildfindungen sind offenbar dem Einfluss Domenichinos geschuldet, der als Carracci-Schüler jeder seiner Inventionen einen intensiven Prozess des Nachdenkens und Konzipierens vorangestellt hat und zu Cortonas schneller Arbeitsweise - ähnlich wie Sacchi - in direktem Gegensatz stand.²⁸⁴

280 Vgl. Cropper, 1984, S. 24; Haskell, 1996, S. 90f.. Zur Datierung der Akademiedebatte und den antibarocken Tendenzen im Rom der 1630er Jahre vgl. auch Mahon, 1962, S. 96-97. Für eine umfassende Beurteilung der Akademiedebatte und des grundlegenden Quellenmaterials vgl. Sutherland Harris, 1977, S. 33-37.

281 Vgl. Cropper, 1984, S. 24; Domenichino und Testa werden in Missirinis Verzeichnis der Akademiemitglieder aufgeführt vgl. Missirini, 1823, S.473-474.

282 Vgl. Haskell, 1996, S.76 und S. 90; Missirini, 1823, S.114.

283 Vgl. Passeri, 1995, u.a. S. 184: „Faceva di quando in quando vedere di sua mano alcuna operetta, e molta lode ne riportava; ma trovandosi scarso di occasioni, e di favore, diesdesi ad intagliare all'acqua forte; et havendo dipinte alcune historiette di copiose, e ricche invenzioni, intagliò quella di Adone e Venere con un vago scherzo di molti puttini; e riuscitagli d'un taglio assai leggiadro, e gustoso, diesde diletto a molti, siche egli inanimato à questo, diesdesi ad intagliare diverse altre favole, e concetti di suo capriccio col più bel modo, che sia stato veduto già mai da altri mostrandosi vero padrone del tratto, e del brio da maneggiare l'aco, e il tratto nel intaglio.“ sowie S. 185-187.

284 Vgl. Sutherland Harris, 1977, S. 5-6, Anm. 32. Sutherland Harris hat an dieser Stelle nicht nur auf den Gegensatz in der Geschwindigkeit der Ausführung zwischen Cortona und Sacchi, sondern auch auf die Analogie zu dem entsprechenden Verhältnis zwischen Testas Lehrer Domenichino und der Mühelosigkeit der Ausführung bei Lanfranco hingewiesen, vgl. auch Cropper, 1988 a, S. Xxii und S. XX; Cropper, 1984, S. 19.

Testas *Liceo della Pittura* spiegelt diese durchdachte Arbeitsweise exemplarisch wider und gilt spätestens seit den umfassenden Untersuchungen Elizabeth Croppers als die bedeutendste und komplexeste kunsttheoretische Bildfindung im Werk des Künstlers. Bereits Marabottini hat das Blatt aus stilistischen Gründen kurz vor das Jahr 1640 datiert²⁸⁵ und damit einen bis heute anerkannten Datierungsvorschlag geliefert, welcher im Zuge der anschließenden Untersuchungen Croppers lediglich durch weitere Aspekte ergänzt werden konnte. So hat Cropper etwa auf die motivischen Parallelen zwischen der Radierung und einer im Teylers Museum Haarlem aufbewahrten Figurenstudie Testas hingewiesen (Abb.47), welche zudem Figurenmotive aufweist, die sich in Testas Radierung *Allegorie der Malerei* wiederfinden.²⁸⁶ Da folglich davon ausgegangen werden muss, dass die Haarlemer Zeichnung beiden Bildfindungen zugrunde gelegen hat und beide Radierungen somit etwa zeitgleich entstanden sein müssen, ist aufgrund der Widmung der *Allegorie der Malerei* an Kardinal Franciotti, welcher erst im Jahr 1637 zum Kardinal ernannt worden ist, auch für das undatierte *Liceo* von einer Datierung gegen Ende der 1630er Jahre auszugehen. Testa war zudem 1637 nach Lucca gereist, um im frisch ernannten Kardinal Bischof Franciotti einen heimatlichen Förderer seiner Malerei zu gewinnen, wieder zurück in Rom musste der als Maler wenig erfolgreiche Künstler allerdings realisieren,²⁸⁷ dass die erhoffte Patronage nicht eintreten würde und begann sich in der Folgezeit zunehmend mit autoreferentiellen Fragestellungen auseinanderzusetzen.²⁸⁸ Die Ergebnisse dieses selbstbezüglichen Reflexionsprozesses sind in Testas *Liceo della Pittura* und in seinen ebenfalls seit Ende der 1630er Jahre verfassten Traktatfragmenten am umfassendsten zum Ausdruck gelangt.

Dass Testa hinsichtlich des Titels auf die wenig geläufige, die antike Lehrstätte des Aristoteles benennende Bezeichnung „Liceo“ (Lyceion) zurückgegriffen hat, mag zwar vordergründig – wie bisher angenommen – in seiner Begeisterung für die aristotelische Philosophie begründet liegen, jedoch zeigt sich unter Berücksichtigung des kunstpolitischen Entstehungskontextes erstmals, dass jener Titel dem Autor zugleich die Möglichkeit bot, seiner Kritik am römischen Kunstmarkt auf besonders gelehrte Weise Ausdruck zu verleihen. Als Maler hat Testa in der Kunstmetropole Rom nie wirklich Fuß

285 Vgl. Marabottini, 1954, S. 224, Anm. 14.

286 Vgl. Cropper, 1974 a, S. 377; zur Datierung des *Liceo* vgl. auch Cropper, 1988 b, S. 84, Kat. Nr. 42.

287 Zur Kritik an Testas malerischem Werk vgl. u.a. Passeri, 1995, u.a. S. 183: „Incominciò con i colori à dar saggio del suo raro talento; ma perche questo non può farsi con valore degno di gloria senza lung aesperienza, non bene assodato nel buon colorito, non arrivava À dichiarare i suoi spiritosi concetti con quella maestria, come faceva disegnando [...]“.

288 Vgl. Cropper, 1988 a, S.71, Kat. Nr. 37.

gefasst, seine Tafelgemälde und Fresken waren nur wenig erfolgreich. Passeri, der Testa über die gemeinsame Arbeit in der Werkstatt Domenichinos Ende der 1620er Jahre vermutlich persönlich kannte, hat Testa als das Opfer seines Sternbildes beschrieben, welches ihn zum einen als Kind Merkurs in besonderer Weise zur Ausübung der Wissenschaften und freien Künste befähigt, ihm aber zum anderen ein unglückliches Schicksal vorausbestimmt habe.²⁸⁹ Und so macht Passeri schließlich auch diesen schicksalhaft vorherbestimmten Charakter, Testas Zurückgezogenheit und Kontaktscheue, für die mangelhafte Auftragslage seines Künstlerkollegen verantwortlich, wenn er schreibt: „Fú di nobile, et elevatissimi ingegno, et inclinato grandemente alla Filosofia, il qual genio gli faceva amare la ritirezza, e la solitudine, e questo fù il suo maggior male, perche non mai volle accomodarsi al corteggio delle Anticamere.“²⁹⁰

In Anschluss an seine Lehrzeit bei Domenichino und sein intensives Antikenstudium muss Testa vor dem Hintergrund der aktuellen Stildebatte im Umkreis der von 1634 bis 1638 von Pietro da Cortona geleiteten Accademia und der Kunstpolitik des einflussreichen Kardinalnepoten und Akademie-Protectors Francesco Barberini erkannt haben, dass er eine Kunstrichtung vertrat, welche im Gegensatz zur impulsiven Malweise des Cortona-Umkreises zunehmend an öffentlicher Anerkennung verlor.²⁹¹ Diese Differenzen zeigen sich nicht nur im Bruch mit Cortona, für welchen Pascoli die andauernde Kritik Testas an den Arbeiten seines Meisters verantwortlich macht,²⁹² sondern auch in einer Anmerkung Melchior Missirinis, in welcher er festhält, dass es schließlich im Jahr 1634, in welchem Cortona zum Principe der Accademia ernannt worden ist,²⁹³ auch zu einer Auseinandersetzung zwischen Testa und der Accademia di S. Luca gekommen sei.²⁹⁴ Offensichtlich wurde Testa in den 1630er Jahren in der Rolle eines kunstpolitischen Oppositionellen gedrängt, der seine Auffassung von Malerei der herrschenden Mode entgegenzusetzen versuchte.

Wenn Testa seine von Philosophen und Gelehrten in antiker Gewandung bevölkerte Schule der Malerei nun eben nicht nach dem Vorbild der platonischen Akademie als „Accademia“ sondern als „Liceo“ bezeichnet und sich damit am Vorbild der zweiten

289 Vgl. Passeri, 1995, S. 182; Cropper, 1988 a, S. Xii.

290 Vgl. Passeri, 1995, S. 184.

291 Für eine kritisch-differenzierte Erläuterung der Stil- und Akademiedebatte vgl. Sutherland Harris, 1977, S. 26-37.

Anhand neu erschlossenen Quellenmaterials konnte Sutherland Harris auch die zentrale Rolle Cortonas für die Aktivitäten der Accademia di S. Luca zwischen 1630 und 1660 nachweisen, vgl. Sutherland Harris, 1977, S. 34, Anm. 57.

292 Vgl. Pascoli, 1736, S. 9ff..

293 Vgl. Merz, 1995, S. 2.

294 Vgl. Missirini, 1823, S. 102.

bedeutenden Philosophenschule der Antike orientiert, welche der Platon-Schüler Aristoteles in Abgrenzung zur Akademie unter dem Namen Lyceion ins Leben gerufen hat,²⁹⁵ wird er sich der antiakademischen Bedeutung dieser Bezeichnung sicher bewusst gewesen sein. In der Aristoteles-Vita des antiken Philosophiehistorikers Diogenes Laertios, dessen Werk im 17. Jahrhundert bereits in lateinischen und italienischen Übersetzungen vorlag, ist zur bewussten Abgrenzung des Aristoteles von der Akademie des Plato folgendes zu lesen:

„Er trennte sich von Platon noch zu dessen Lebenszeiten, so dass dieser gesagt haben soll: „Aristoteles hat gegen mich ausgeschlagen, wie es junge Füllen gegen die eigene Mutter tun.“ Hermippos erzählt in den Lebensbeschreibungen, während einer Gesandtschaftsreise des Aristoteles zum König Philippos zur Wahrung der Interessen Athens sei Xenokrates zum Haupte der Akademie erhoben worden; als nun Aristoteles bei seiner Rückkehr die Schule unter der Leitung eines anderen gesehen hätte, habe er sich einen Garten des Lykeions zur Stätte seiner Lehrtätigkeit gewählt, wo er täglich bis zur Zeit des Salbens auf und abwandelnd sich mit seinen Schülern in philosophischen Unterhaltungen ergangen habe.“²⁹⁶

Seit Ende der 1630er Jahre, also in Anschluss an die akademische Stildebatte (Nov./ Dez. 1636) und die Vollendung von Cortonas Deckengemälde der *Apotheose des Hauses Barberini* im Palazzo Barberini (1639),²⁹⁷ welches das nur wenige Jahre zuvor von Sacchi im gleichen Palazzo fertiggestellte Deckengemälde der *Divina Sapienza* ein für alle mal in den Schatten stellen sollte, hat Andrea Sacchi schließlich nicht mehr an den Sitzungen der Accademia di S. Luca teilgenommen.²⁹⁸ Und auch Testa scheint fortan bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1650, der vermutlich ein Selbstmord aus künstlerischer Verzweiflung war, der römischen Akademie fern gestanden zu haben. Dies mag vorrangig in seinem angespannten Verhältnis zu dem nur wenig älteren Cortona begründet gelegen haben, welchem dort, wie von Harris nachgewiesen werden konnte, auch nach seiner Zeit als Principe und über Testas Tod hinaus noch immer eine hervorgehobene Rolle zukam.²⁹⁹ Die von der bisherigen Forschung verlachlässigte und an dieser Stelle erstmals vorgenommene kunsthistorische Kontextualisierung des Blattes hat gezeigt, dass Testas visuelles Plädoyer des *Liceo della Pittura* bereits aufgrund seines Titels - der

295 Vgl. Horster, 2003, S. 36.

296 Diogenes Laertius, 1921, Bd. 1, Buch V, 2-3, S. 207-208.

297 Vgl. Merz, 1995, S. 2.

298 Vgl. Sutherland Harris, 1977, S. 34f.. Sutherland Harris weist ebenfalls darauf hin, dass die Aktivitäten der Accademia di S. Luca zwischen 1630 und 1660 kaum dokumentiert sind. Jedoch muss es laut Harris anhand eines von 1634 bis 1674 geführten Protokollbuches zu den Sitzungen als wahrscheinlich gelten, dass sich die Accademia di S. Luca zwischen 1630 und 1660, als sie unter dem starken Einfluss Pietro da Cortonas stand, von den Zielen ihrer Gründungsväter um Federico Zuccari weitgehend entfernt hatte, d.h. dass weder dem Abhalten von Aktzeichenklassen und Zeichnungswettbewerben, noch dem Halten von kunsttheoretischen Vorträgen im Rahmen der Akademischen Ausbildung eine besondere Bedeutung beigemessen wurde.

299 Vgl. Sutherland Harris, 1977, S. 34, Anm. 57.

neugegründeten Philosophenschule des Aristoteles entsprechend - als ein gezielter Gegenentwurf zur zeitgenössischen Accademia di S. Luca gelesen werden muss.

Führt man sich also die kunstpolitische Situation in Rom gegen Ende der 1630er Jahre und damit den Entstehungskontext des *Liceo della Pittura* vor Augen, so wird schnell deutlich, dass Testas Motivation zu dieser komplexen autoreferentiellen Bildfindung deutlich weniger als von der bisherigen Forschung angenommen im Werben um potentielle Auftraggeber als vielmehr in einer möglichst wirkungsvollen Positionierung der eigenen, sich den offiziellen Strömungen widersetzenden Kunstvorstellung liegt. Diese hat Testa in klarer Abgrenzung zur zeitgenössischen Accademia di S. Luca und auf die antike Lehstätte des Aristoteles verweisend als *Il Liceo della Pittura* betitelt. Und zugleich tritt Testa dort in Abgrenzung zu Cortona, der es vorgezogen hat nach vorgegebenen Programmen zu arbeiten,³⁰⁰ für einen umfassenden intellektuellen Konzeptionsprozess ein, wenn er unter der Herrschaft Minervas die glückliche Verschmelzung von „Intelligenza et Uso“, von geistiger Konzeptionierung und praktischer Ausführung fordert.

IV.1.4. Pietro Testa und die römische Verlegerfamilie de Rossi – Verleger und Adressaten

Da es keine Hinweise dafür gibt, dass Pietro Testa im Besitz einer eigenen Druckerpresse gewesen ist und dies in Anbetracht der enormen Anschaffungskosten³⁰¹ und Testas mangelhafter Auftragslage in Rom darüber hinaus als unwahrscheinlich gelten kann, muss Testa einen Verleger mit dem Druck und gegebenenfalls auch mit der Herausgabe des *Liceo della Pittura* beauftragt haben. Paolo Bellini und Richard W. Wallace führen im *Illustrated Bartsch* einen zweiten Zustand an, welcher in der rechten unteren Ecke mit der Verlegeradresse Giovanni Giacomo de Rossis („Gio. Iacomo Rossi formis Romae alla Pace all'insegna di Parigi“) ergänzt worden ist³⁰² und den entscheidenden Ausgangspunkt zur Beantwortung der bisher unthematisierten Frage nach den Druckbedingungen und Publikationswegen des autoreferentiellen Blattes liefert.

Da der Besitz der römischen Verlegerfamilie de Rossi mehrfach inventarisiert wurde, lässt sich belegen, dass sich die Platte des *Liceo della Pittura* bereits im Jahr 1648 im Verlag de

³⁰⁰ Vgl. Haskell, 1996, S. 25-26, Anm. 31.

³⁰¹ Vgl. Consagra, 1988, S. lxxxvii, Anm. 7.

³⁰² Vgl. Wallace/Bellini, 1990, S. 164.

Rossi befunden haben muss.³⁰³ Nach dem Tod Giuseppe de Rossi d. Ä. im Jahr 1639, wurde der etwa 3000 Kupferplatten umfassende Nachlass des seit 1616 in Rom tätigen Verlegers von seiner Frau Flaminia bis zur Volljährigkeit des jüngsten Sohnes, des 1631 geborenen Filippo de Rossi, verwaltet.³⁰⁴ Als der Besitz schließlich 1648 unter den vier Söhnen aufgeteilt werden soll, wird ein Nachlassinventar erstellt, welches die Platte des *Liceo* unter den Filippo de Rossi zugesprochenen Kupferplatten führt.³⁰⁵

Da die meisten der im Inventar von 1648 verzeichneten Testa-Platten in die 1640er Jahre zu datieren sind,³⁰⁶ ist davon auszugehen, dass diese erst nach dem Tod Giuseppe d. Ä. von seinem ältesten Sohn Giovanni Domenico angekauft worden sind, der bis zu Teilung des Nachlasses die Geschäfte gemeinsam mit seiner Mutter führt.³⁰⁷ Somit hat der Erwerb von Testas Radierungen für den Verlag de Rossi wohl erst unter Giovanni Domenico eingesetzt und neben neuesten Produktionen auch vereinzelt Platten aus den späten 1630er Jahren – wie etwa die Platte des *Liceo della Pittura* – umfasst.

Filippo de Rossi, der die Platte des *Liceo* schließlich laut Inventar im Jahr 1648 zugesprochen bekommt, muss diese wenig später an seinen Bruder Giovanni Domenico verkauft haben, wie weniger das 1653 erstellte Inventar Giovanni Domenicos, als vielmehr die Verlegernennung auf dem zweiten Zustand des Blattes belegt. Anhand der Angaben des Inventars lässt sich lediglich sicher bestimmen, dass, nachdem Giovanni Domenico 1648 vier Testa-Platten aus dem Erbe seines Vaters erhalten hatte,³⁰⁸ sein Besitz an radierten Kupferplatten Testas bis 1653 auf insgesamt 12 angewachsen ist.³⁰⁹ Über die Nennung des Verlegers jedoch lässt sich zurückverfolgen, dass sich unter diesen Platten auch jene des *Liceo della Pittura* befunden haben muss.

Während Girolamo und Filippo de Rossi offenbar nie als Verleger aktiv wurden, traten ihre beiden Brüder Giovanni Domenico und Giovanni Giacomo de Rossi in den Folgejahren auf dem römischen Graphikmarkt als Verleger in Erscheinung. Die Tatsache, dass die Brüder als unabhängige Grafikhändler anfänglich noch beide von der Adresse ihres Vaters an der Piazza della Pace aus agierten, hatte auf den Drucken eine

303 Die Platte lässt sich von 1648 bis 1735 im Besitz der Verleger-Familie de Rossi nachweisen, vgl. Grelle Iusco, 1996, S. 271.

304 Vgl. Consagra, 1992, S. 165-191. Für einen Stammbaum der Verlegerfamilie de Rossi vgl. Anhang 2.

305 Vgl. Consagra, 1992, S. 514: "2 Fogli papale di Pietro Testa dell'Autunno e il liceo della pittura" (Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, office no.20, Johannes de Nigris, August 22, 1648, fol. 541r-571r).

306 Vgl. Grelle Iusco, 1996, S.270-271.

307 Vgl. Consagra, 1992, S. 170 und S. 225ff..

308 Vgl. Consagra, 1992, S. 354; Grelle Iusco, 1996, S.270-271.

309 Dem Inventar von 1653 sind hinsichtlich der verzeichneten Testa-Platten lediglich folgende Angaben zu entnehmen "Sei pezzi di rame di Pietro Testa diversi da stampare in foglio reale" und „Sei pezzi di rame di Pietro Testa da stampare in foglio imperiale“, zitiert nach Consagra, 1992, S. 537.

Ausdifferenzierung der Verlegernennung zur Folge.³¹⁰ Giovanni Domenico, der verstärkt mit französischen Drucken handelte und noch bis zum Jahreswechsel 1649/50 mit seinem Geschäft an der Piazza della Pace ansässig war, hatte seinen Laden offenbar mit einem Schild einer Parisansicht gekennzeichnet und versah die von ihm herausgegebenen Platten aus diesem Grund mit folgendem Vermerk: „Si stampano in Roma per Gio: Domenico rossi alla Pace all Insignia di Parigi“. Nachdem Giovanni Giacomo nach dem frühen Tod Giovanni Domenicos im Jahre 1653 den Bestand seines Bruders übernommen hat, taucht schließlich die im zweiten Zustand des *Liceo* vorliegende Verlegernennung auf, welche den Namen Giovanni Giacomos einfach an die Stelle seines Bruders setzt („Gio. Iacomo Rossi formis Romae alla Pace all`insegna di Parigi“).³¹¹

Francesca Consagra hat an dieser Stelle offen gelassen, ob Giovanni Giacomo mit Übernahme der Platten den Namen seines Bruders auf der Platte auspoliert und durch den eigenen ersetzt hat, oder ob er vielmehr vorher unbezeichnete Platten mit dieser an der Nennung seines verstorbenen Bruders orientierten Verlegernennung versehen hat, um auf diese Weise bekannt zu machen, dass der umfangreiche Verlagsbestand seines Bruders nun an ihn übergegangen ist.³¹² Im Falle des *Liceo della Pittura* jedoch muss aufgrund der nachgewiesenen Zustände - wonach auf den Zustand ohne Verlegernennung jener mit der beschriebenen Nennung Giovanni Giacomo de Rossis folgt³¹³ - als nahezu gesichert gelten,³¹⁴ dass der sechsundzwanzigjährige Giovanni Giacomo die Platte ohne eine Verlegernennung von seinem Bruder übernommen und mit jener an der Nennung seines Bruders orientierten Verlagsangabe versehen hat, während Giovanni Domenico selbst, womöglich aufgrund einer an den Maestro del Sacro Palazzo zu entrichtenden Gebühr, noch von einer Nennung abgesehen hatte.³¹⁵

310 Vgl. Consagra, 1992, S. 301ff..

311 Vgl. Consagra, 1992, S. 352-353.

312 Vgl. Consagra, 1992, S. 352-353.

313 Vgl. Wallace/Bellini, 1990, S. 163-164.

314 Nicht auszuschließen bleibt jedoch die – wenn auch unwahrscheinliche - Variante, dass Giovanni Domenico die Platte zwar mit seiner Verlegerangabe versehen hat, aber aufgrund seines frühen Todes keine Abzüge dieses Zustandes angefertigt wurden bzw. erhalten geblieben sind.

315 Zur Funktion des Maestro del Sacro Palazzo und der Vergabe von päpstlichen Druckprivilegien um 1600 vgl. Leuschner, 2005, S. 204-211 und Leuschner, 1998, S. 359-370. Die genauen Praktiken der Bilderkontrolle sind vor allem für das 17. Jahrhundert noch nicht ausreichend dokumentiert. Da jedoch keine der Arbeiten Testas die Bezeichnung „cum privilegio“ oder „con licenza de`Superiori“ trägt, ist Consagra davon ausgegangen, dass Testa die zu seinen Lebzeiten publizierten Radierungen ohne Genehmigung auf den Markt gebracht hat, vgl. Consagra, 1988, S. lxxxviii. Da die Platten, welche in den Besitz der de Rossi gewechselt sind, auch mit der Herausgabe über die wohl bedeutendste Verleger-Familie der Stadt nicht die entsprechende Nennung, sondern vielmehr wie das *Liceo* schließlich unter Giovanni Giacomo lediglich die Verlegeradresse tragen, bleibt zu vermuten, dass die Blätter durchaus der kirchlichen Kontrollstelle vorgelegt und dort ggf. mit einem Belegexemplar verzeichnet worden sind, jedoch die Nennung der Lizenz auf der Platte in den 1640er Jahren nicht mehr zwingend war. Dies würde auch erklären, weshalb zahlreiche

Zusammenfassend ist also für das *Liceo della Pittura* davon auszugehen, dass Testa die Platte zwischen 1639 und 1648 an den stellvertretend für die Erbgemeinschaft handelnden Giovanni Domenico de Rossi verkauft hat, und sie anschließend für kurze Zeit in den Besitz Filippo de Rossis und vor 1653 in den Besitz Giovanni Domenicos übergegangen ist, bevor sie schließlich ab 1654 von dessen Bruder Giovanni Giacomo de Rossi herausgegeben wurde. Durch den stetigen Ankauf von Abzügen und Platten gelingt es Giovanni Giacomo den Großteil des Familienbestandes von 1648 wieder zusammenführen und auf diese Weise in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum bedeutendsten Graphikverleger Roms aufzusteigen.³¹⁶

Vor 1654 aber ist das Blatt bereits ohne den Zusatz einer Verlegeradresse erschienen, welche den vorangegangenen Untersuchungen entsprechend erst 1654, und damit vier Jahren nach dem Tod Pietro Testas, durch Giovanni Giacomo de Rossi ergänzt worden ist. Da Testa keine druckgraphischen Auftragsarbeiten angefertigt hat und auf diese Weise nicht nur die Basis für innovative Themenfindungen, sondern auch für ein selbstbestimmtes Verwalten seiner Kupferplatten schuf,³¹⁷ ist anzunehmen, dass er zunächst lediglich Abzüge seiner Radierungen für eine eigenständige Vermarktung bei Giovanni Domenico de Rossi in Auftrag gegeben hat.³¹⁸ Im Falle des *Liceo*, das eine Widmung Testas an seinen Landsmann, den Kleriker Girolamo Buonvisi, trägt, könnte Testa also zunächst für die Ehrerbringung und die Überlassung einiger Abzüge eine finanzielle Entlohnung von Seiten des Widmungsträgers erhalten und erst im Anschluss an jene Selbstvermarktung des Blattes die Platte an de Rossi verkauft haben.³¹⁹

Da Testas graphisches Werk mit insgesamt 38 Radierungen³²⁰ nicht sehr umfangreich ist und nur etwa ein Drittel der Blätter bereits zu seinen Lebzeiten Verbreitung fand,³²¹ muss es als umso bemerkenswerter gelten, dass Testa 1648 mit nur 13 Platten aber ca. 140 Abzügen als der am besten vertretene zeitgenössische Künstler im Inventar der Familie de Rossi geführt wird.³²² Zugleich hat Giovanni Domenico in den Jahren vor der

bedeutende Drucke der Zeit nicht das „cum privilegio“ oder „con licenza de' Superiori“ tragen, obwohl die Verleger bei Vergehen gegen das Genehmigungsverfahren Beschlagnahme und Geldstrafen zu fürchten hatten und nicht vorgelegte Platten zudem nicht urheberrechtlich geschützt waren. Zu den Kosten, welche durch jede Veränderung der Druckplatte hervorgerufen werden konnten, vgl. Consagra, 1992, S. 439f..

316 Vgl. Consagra, 1992, S. 430-431.

317 Vgl. Consagra, 1988, S. lxxxviii.

318 Zur Praxis, dass Platten lediglich für die Erstellung von Abzügen an Verleger ausgeliehen wurden vgl. Consagra, 1992, S. 163-164.

319 Zum Umgang Testas mit Widmungen und den Verkäufen seiner Platten vgl. Consagra, 1988, S. XC; Consagra, 1992, S. 256.

320 Vgl. Cropper, 1984, Katalogteil, S. 275-276.

321 Vgl. Consagra, 1988, S. xcii.

322 Vgl. Consagra, 1992, S. 269 und Table 6.

Aufteilung des Verlagsbestandes auch mit dem Ankauf von Platten Giovanni Benedetto Castigliones begonnen,³²³ welcher - nach einem ersten Aufenthalt in den 1630er Jahren³²⁴ - von 1647 bis Anfang der 1650er Jahre erneut in Rom ansässig war.³²⁵ Castigliones Radierungen nach eigenen Inventionen sind ebenso wie die innovativen Schöpfungen Testas zu den graphischen Höhepunkten des italienischen Seicento zu rechnen. Während sich mit Testas *Triumph der Malerei* (Abb.48) neben dem *Liceo* noch eine weitere Platte autorefferentiellen Inhaltes im Besitz der de Rossi befand,³²⁶ gehörte auch die Platte des *Genio di Castiglione* (Abb.49) zu den spektakulären Neuerwerbungen des Verlages.³²⁷

Auch als Giovanni Domenico zwischen 1648 und 1653 schließlich sein eigenes Verlagsgeschäft an der Piazza della Pace betreibt, hat er noch einmal vier Platten Castigliones gekauft, unter denen sich bezeichnenderweise nur eine Bildfindung religiösen Inhaltes befand, während sich die anderen drei Platten, *Diogenes sucht einen Menschen* (Bartsch 21), *Temporalis Aeternitas* (Bartsch 25) und die *Melancholie* (Bartsch 26)³²⁸ – wie auch Testas *Liceo* - durch ihre neuartigen philosophischen Bildinhalte auszeichnen und sich damit von der den römischen Graphikmarkt bis dato dominierenden Reproduktionsgraphik absetzen.

Hatte Zuccari für die Veröffentlichung des *Lamento della Pittura* - des einzigen nicht in Rom erschienenen Cort-Stiches nach seinem Entwurf – vermutlich noch kein ausreichendes Interesse auf dem römischen Verlegermarkt gesehen, so zeigt sich seit Anfang der 1640er Jahre unter den römischen Verlegern ein wachsendes Interesse an den originären Schöpfungen der zeitgenössischen Inventorengraphik. Die römischen Großverleger des 16. Jahrhunderts, Antonio Salamanca und Antonio Lafréri, waren hingegen ganz auf Reproduktionsgraphik spezialisiert.³²⁹ Sie verlegten Kupferstiche nach antiken Monumenten und den modernen Attraktionen Roms, wozu auch Gemäldereproduktionen von meist sakralem Inhalt zählten und hatten zudem Heiligenbilder und religiöse Serien im Angebot. Auch im Anschluss an die

323 Vgl. Consagra, 1992, S. 308-309.

324 Da Castiglione sich Anfang der 1630er Jahre wie Testa im Umkreis von Vincenzo Giustiniani und Andrea del Pozzo aufgehalten hat, muss es als wahrscheinlich gelten, dass Testa und Castiglione sich persönlich gekannt haben, vgl. Jeutter, 2004, S. 51-53.

325 Vgl. Jeutter, 2004, S. 51-53 und S. 130.

326 Vgl. Consagra, 1992, S. 225-227 und S. 506 (Transkription des Inventars von 1648).

327 Vgl. Consagra, 1992, S. 308 und S. 312-313.

328 Zu den Castiglione-Ankäufen der de Rossi vgl. Consagra, S. 308-310.

329 Für einen Überblick über den römischen Graphikmarkt des 16./17. Jahrhunderts vgl. u.a. Leuschner, 2005, S.131-203; Bury, 2001, S. 121-169.

Verlegertätigkeit Salamancas und Lafréris wurde der Graphikmarkt Roms noch immer von Reproduktionsgraphiken und religiösen Darstellungen beherrscht, da der reiche Nachlass an Druckplatten um die Jahrhundertwende auch das Sortiment der nachfolgenden Verlegergeneration entscheidend prägen sollte. Platten aus dem Nachlass Lafréris finden sich schließlich auch im Bestand Giuseppe de Rossis d. Ä., der sich 1616 in Rom als Verleger von Bilddrucken niederlässt und für seinen Verlag vorrangig gebrauchte Platten bereits etablierter Kupferstecher, wie z.B. Philippe Thomassin, Giorgio Ghisi, Adamo und Diana Scultori erwirbt.³³⁰ Erst seine Söhne haben den ausgesprochen umfangreichen aber konservativ ausgerichteten Verlagsbestand, wie von Francesca Consagra anhand der Quellen zur Verlagsgeschichte nachgewiesen und im Vorangegangenen dargelegt werden konnte,³³¹ durch den Ankauf von neuartigen Inventionen junger Künstler erweitert. Diese führten ihre Graphiken nun nicht mehr nach gezeichneten oder gemalten Vorlagen anderer Künstler aus, sondern verliehen in ihren komplexen Radierungen eigenen Erfindungen unmittelbar Ausdruck.³³² Der unmittelbare Charakter der zeichnerischen Inventio konnte durch die Technik der Radierung auf die Druckplatte übertragen und vervielfältigt werden.

Wie Passeris und Baldinuccis Ausführungen belegen, hat Testa trotz seines ausgesprochen kleinen graphischen Œuvres - aufgrund der thematischen Neuartigkeit und inhaltlichen Komplexität seiner Radierungen - bald einen besonderen Ruf auf dem zeitgenössischen Graphikmarkt inne.³³³ Seine Blätter, welche zugleich die großformatigsten Blätter im Bestand der de Rossi sind und im Inventar von 1648 als einzige - wie etwa auch das *Liceo della Pittura* - unter der Bezeichnung „foglio papale“ geführt werden,³³⁴ sind gefragt und teuer, da sie sich von der graphischen Massenware der oft qualitativ geringwertigen Antikenreproduktionen und Heiligenbilder abheben. Mit den Romreisenden des europäischen Adels sowie einer neuen europäischen Bildungselite sprechen sie eine auf dem römischen Graphikmarkt des frühen 17. Jahrhunderts verstärkt in Erscheinung tretende Käuferschicht an, welche die Nachfrage nach anspruchsvoller Autorengraphik zusätzlich steigern sollte.³³⁵ Anders als unter den

330 Vgl. Consagra, 1992, S. 90, S. 170 und S. 190f..

331 Vgl. Consagra, 1988, S.xcii.

332 Vgl. u.a. Consagra, 1988, S.xcii.

333 Vgl. Baldinucci, 1808, S. 207: "Datosi finalmente Pietro [...] ad intagliare in acqua forte, mandò fuori le tanto belle carte, che son note non solamente in Italia, ma per tutta la Francia, donde furono chieste a gran costo, e dove furono mandate con rimanerne quadri del tutto spogliate quest nostre parti [...]"; Passeri, 1995, S. 184-187.

334 Vgl. Consagra, 1992, S. 262.

335 Vgl. Consagra, 1988, S. xciii. Zur Grand Tour und zu ihrem Vorläufer der Pilgerreise vgl. Marigliani, 2009, S. 17-20 und S. 57-60; Krautheimer, 1985, S. 143-147. Krautheimer geht zudem auf die neue Bedeutung der protestantischen

Pilgern, welche die Heilige Stadt weiterhin zahlreich besuchen,³³⁶ sind unter den Bildungsreisenden auch Protestanten, weshalb dem Erwerb von Heiligenbildern und religiösen Grafikserien ein deutlich geringerer Stellenwert zukommt. Vielmehr zeichnet sich diese Rezipientenschicht durch ihre weltliche Bildung und Belesenheit sowie ihr historisches, kulturelles und wissenschaftliches Interesse aus, das diese meist jungen Männer nicht nur zum Studium der Antike antreibt, sondern auch zu perfekten Adressaten von Testas technisch und inhaltlich anspruchsvollen allegorischen Schöpfungen macht.

Zugleich ist während des Pontifikats Urban VIII. im römischen Geistesleben ein wachsendes Interesse für säkulare Themen und damit für eine Erschließung der irdischen Phänomene mit Hilfe neuzeitlicher wissenschaftlicher Methoden sowie in Auseinandersetzung mit den naturwissenschaftlichen Lehren der Antike, wie etwa Aristoteles oder Plinius d. Ä. zu beobachten. Die Accademia dei Lincei, welche 1603 von dem römischen Adeligen Federico Cesi gegründet wird und in den 1620er Jahren ihre bedeutendste Phase durchlebt, gilt als die Mutter aller wissenschaftlichen Gesellschaften Europas.³³⁷ Neben Cesi, der von dem Gedanken getrieben ist, dass die Phänomene der Natur nur durch Anschauung zu erforschen seien und - nicht wie bisher im Rahmen der universitären Ausbildung üblich - anhand der Schriften des Aristoteles und anderer antiker Autoren, gehört u.a. der niederländische Arzt und Naturforscher Johannes van Heeck und der Mathematiker Francesco Stelluti zu den Gründungsmitgliedern.³³⁸ In den Folgejahren zählt neben Galileo Galilei, der als kultureller Gesandter des Großherzogs der Toskana nach Rom gekommen war, auch der Kunstkenner, Sammler und Mäzen Cassiano dal Pozzo, für dessen umfassendes Projekt des *Museo Cartaceo* Testa wenig später als Vorlagenzeichner tätig sein sollte, zu den Mitgliedern der privaten Akademie.³³⁹ Dass auch der wissenschaftsinteressierte Urban VIII. nach seiner Wahl im Jahr 1623 der Accademia dei Lincei nahesteht, zeigt sich unter anderem darin, dass er zwei ihrer Mitglieder mit Ämtern am päpstlichen Hof betraut und Cassiano dal Pozzo eine Stelle als Sekretär bei seinem Neffen Francesco Barberini vermittelt, welcher

Rombesucher ein. Zum internationalen Charakter Roms um 1600 vgl. auch Bury, 2001, S.121.

336 Vgl. Bury, 2001, S. 121; Consagra, 1992, S. 141.

337 Vgl. Haskell, 1996, S.149.

338 Zur Accademia di Lincei vgl. Schettini Piazza, 2005, S. 460-461. Zu den astronomischen und naturwissenschaftlichen Forschungen der Accademia di Lincei vgl. auch Freedberg, 2002.

339 Vgl. Freedberg, 2002, S. 73ff.

wiederum wenige Tage vor seiner Ernennung zum Kardinal in die Accademia dei Lincei Aufnahme findet.³⁴⁰

Testas panoramatische Darstellung der Wissenschaften im *Liceo della Pittura* ist folglich auch als Produkt und Zeugnis eines veränderten geistesgeschichtlichen Kontextes zu sehen, der die Aufnahme seiner komplexen autoreferentiellen Schöpfung in das Programm des wohl bedeutendsten römischen Verlagshauses erst möglich gemacht hat. Während die Platten zu Zuccaris *Lamento* nicht in den Bestand eines Verlegers übergegangen sind, sondern das Blatt vermutlich vorrangig als Bewerbungsstück über Zuccari selbst Verbreitung gefunden hat, traf Testas gut sechzig Jahre später in Rom entstandene Schöpfung - wie im Vorangegangenen erschlossen werden konnte - auf eine gänzlich veränderte Marktsituation. Pietro Testa hat mit seinen ikonographisch originären Radierungen in besonderem Maß das neue Interesse des römischen Graphikmarktes für technisch und inhaltlich anspruchsvolle Autorengraphik erfüllt und damit schließlich eine Mode begründet auf welche zunächst die teils ebenfalls selbstbezüglichen Schöpfungen Giovanni Benedetto Castigliones und letztlich auch die druckgraphischen Innovationen Salvator Rosas aufbauen konnten. Neben Testas frühester selbstbezüglicher Arbeit des *Liceo della Pittura* hatten die Brüder de Rossi vor 1653 mit dem *Triumph der Malerei* (Abb.48), dem *Triumph des Künstlers auf dem Parnass* (Abb.50) und der Folge der *Quattro Stagioni* (Abb.52-55), welche aufgrund der von Testa vorgenommenen Parallelisierung der Jahreszeiten mit den verschiedenen Phasen des Künstlerlebens ebenfalls als eine Arbeit autorferentiellen Inhaltes zu bewerten ist,³⁴¹ sieben weitere großformtige Radierungen Testas im Programm, welche sich in unterschiedlichster Weise bildlich mit Fragen der Künstlerexistenz und der Bedeutung von Malerei auseinandersetzen.³⁴² Das *Liceo della Pittura* ist also nicht nur Testas komplexeste autoreferentielle Schöpfung, sondern zugleich diejenige, welche der Verbreitung entsprechender selbstbezüglicher Bildinhalte über das bedeutende römische Verlagshaus de Rossi den Weg geebnet hat.

340 Darüber hinaus beginnt die Accademia Mitte der 1620er Jahre sich intensiv mit der mikroskopischen Erforschung der Biene, dem Wappentier der Barberini, auseinanderzusetzen, wie ein Papst Urban VIII. gewidmeter, großformatiger Kupferstich Matthäus Greuters (Abb.51) und Cesis *Apiarium*, eine komplexe Schautafel zur Klassifikation der Bienen, eindrucksvoll belegen, vgl. Schettini Piazza, 2005, S. 468-471, Kat. Nr. 302A/B und Kat. Nr. 303.

341 Vgl. Cropper, 1974 b, v.a. S. 263. Während in den Allegorien des *Sommers* und des *Winters* zum einen die prominent ins Bild gerückte Personifikation der Pittura und zum anderen die mit dem Attribut Pinsel und Palette ausgestatteten Affen im Hintergrund bereits bildimmanent auf den selbstbezüglichen Gehalt der Bildaussage verweisen, hat Testa in den an die Widmung des *Sommers* anschließenden Ausführungen noch einmal unmissverständlich auf jene Parallelisierung zwischen Künstlerleben und Jahreszeitenfolge hingewiesen, welche auf Zeiten der Dürre wieder Zeiten der Reife und der Ernte folgen lässt.

342 Vgl. Grelle Iusco, 1996, S. 270-271.

IV.2. *Il Liceo della Pittura* als Tempel der Weisheit

IV.2.1. Zum Verhältnis von Wissenschaft, Malerei und Philosophie - Pietro Testa als Vertreter einer aristotelischen Kunstauffassung

Im Zentrum des sich um die unterschiedlichsten Wissenschaften bemühenden Künstlerdaseins steht nach der Kunstvorstellung des *Liceo* das Streben nach Weisheit. Testas *Liceo della Pittura* ist – wie auch die Bildunterschrift betont – zugleich ein „Liceo di Pallade“. Allein diese Zielsetzung für den künstlerischen Werdegang im Reich der Weisheitsgöttin Minerva macht deutlich, dass Testas Kunstvorstellung den Maler in die Nähe des sich durch seinen umfassenden Erkenntniswillen auszeichnenden Philosophen rückt. Zudem hat bereits Giovanni Battista Passeri in seiner Testa-Vita auf die kompositorische und inhaltliche Nähe zu Raffaels Fresko der *Schule von Athen* (Abb.41) hingewiesen,³⁴³ das ebenfalls in einer zentralperspektivisch angelegten Architekturlukus mit Rundbogenmotiv antike Philosophen und Gelehrte im Diskurs oder beim Studium zeigt. Auch bei Raffael wird der ausgesprochene Figurenreichtum der Szene durch die bildparallele Unterteilung in zwei Ebenen, den Vordergrund und den um wenige Stufen erhöhten Mittelgrund und die das Querformat ausfüllende horizontale Ausbreitung der Figuren untergliedert.

Elizabeth Cropper hat im Kontext der Auseinandersetzung mit dem zeichnerischen Schaffen Testas bereits darauf hingewiesen, dass die über Raffaels *Schule von Athen* vermittelten Gesten und Figurenkonstellationen nicht nur für das *Liceo*, sondern auch für andere etwa zeitgleich entstandene Radierungen Testas vorbildstiftend gewesen sind.³⁴⁴ Darüber hinaus hat auch Testa selbst in seinem heute in der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf befindlichen Traktatfragment³⁴⁵ ausdrücklich den Vorbildcharakter von Raffaels *Inventio* für seine Vorstellung von einem Reich der Malerei

343 Vgl. Passeri, 1995, S. 185: „Publicò tra gl'altri il suo primo concetto della Theorica, e della Pratica, esplicate con varie espressioni nel famoso Liceo di Pallade, col motto, *Intelligenza et Uso*. Rapresenta una nobile struttura di un ricco edificio, d'intorno alcune historie significanti le azione varie di perfetta scienza; [...] Hebbe in questa il pensiero (per quanto si vede) alla famosa Historia di Rafaele nelle Stanze Vaticane, dove finge la unione scolastica, che fanno insieme li Teologi, I Filosofi, e gl'Astrologi, ditto dal volgo la Scuola d'Attene; essendo per verità, quando San Paolo giunse fuggitivo in Atene e predicando al publico in quella Città la fede di Christo, fu da Filosofi Epicurei e Stoici condotto nell'Areopago, così detto dal Tempio di Marte, luogo nel quale si trattavano le materie criminali, et ivi i filosofi, e gli Oratori si ritrovavano à discorrere le cause, e le altre materie principali al buon governo, havendola in altra forma descritta Giorgio Vasari.“

344 Vgl. Cropper, 1974 a, S. 377.

345 Das Manuskript befindet sich heute in der Sammlung der Kunstakademie (NRW), museum kunst palast, Düsseldorf, Inv. Nr. KA (FP) 6399-6410.

betont.³⁴⁶ An Girolamo Buonvisi, den Widmungsadressaten des *Liceo della Pittura*, gerichtet ist seine im Düsseldorfer Traktat-Fragment befindliche Beschreibung seines durch die Flügel des Ingenios beförderten Aufstieges zum Gipfel der Kunst, wo sich große Geister („ingenii si gra[n]di“, „bravissimi huomini che al nostro secolo sono fioriti“) um die Personifikation der Pittura zum Diskurs versammelt haben. Wenn Testa dann im Anschluss der Frage nachgeht, wer überhaupt in der Lage sein könne, diesen idealen Ort der Kunst, jene „accademia onoratissima di spiriti supremi“ bildlich darzustellen, verweist er mit folgenden Worten auf die unübertroffene Schöpfung von Raffaels *Schule von Athen*:

„Un senplice [sic!] schizzo potrebbi aditarvene e, se tanto mi soverra, in questa lettera ma[n]davi, d'una fiorita scuola che dipinse il gran Raffaello nel Palazzo Pontifico dei più famosi Ateniesi che intorno a diverse scie[n]se s'adoprano; ma non vi è paragone perché qui maggi[o]re è il numero, più vasto e ameno il sito, più bravi et eccellenti gl'huomi[ni]. Certo che è merav[i]glia, e di più non so uscirne.“³⁴⁷

Die Ausführungen in Testas Traktatmanuskript belegen, dass Raffaels Darstellung der antiken Philosophie, jene anachronistische Zusammenführung von Vertretern unterschiedlicher philosophischer Strömungen und Disziplinen, welche die zentrale Grundlage des neuzeitlichen Wissenschaftssystems bilden, von Testa eben nicht nur tief bewundert, sondern darüber hinaus für sein Ideal eines gelehrten Künstlertums zum Vorbild wurde. So verwundert es also nicht, dass sowohl die Gesamtkomposition des *Liceo* als auch einzelne Figuren oder Figurengruppen ihre Orientierung an der prominenten Schöpfung in aller Deutlichkeit preisgeben. Aristoteles und der auf die Erde zeichnende Euklid mitsamt der Gruppe der diskutierenden Astronomen und Geographen gehört ebenso zu diesen geringfügig variierten Übernahmen³⁴⁸ wie der die Stufen emporsteigende Jüngling, der mit Dokumenten und wehendem Tuch Hereineilende und der mit Schwert ausgestattete Soldat, welcher der Rede des Aristoteles folgt.

Dass der wahre Künstler sich konsequenter Weise nicht durch besondere technische Fähigkeiten, einen herausragenden Sinn für Schönheit oder etwa - wie bei Zuccari - durch seine besondere Empfänglichkeit für eine metaphysische Inspirationsquelle auszeichnet, sondern ihn - den antiken Philosophen gleich - das unermüdliche Streben nach Erkenntnisgewinn charakterisiert, kommt nicht nur im *Liceo*, sondern auch im Düsseldorfer Manuskript zum Ausdruck. Im Zuge der Beschreibung eines Gipfels der

346 Vgl. Testa MS folio 21 recto, 1984, S. 254-257, 63. §3 sowie Anhang 3.

347 Vgl. Testa MS folio 21 recto, 1984, S. 256-257, 63. §3.

348 Vgl. Cropper, 1984, S. 73 und S.81.

Kunst („più rilevato di questo sito“), findet sich dort folgende Ausführung: „ [...] e lì tutti presenti discorrere per tener in essi salda la verità e sca[ccia]rne ogni ombra d'opinione – errore [...] che à potuto legar molti quando non ànno inteso ciò che sia e dov'è fondata la Pittura.“³⁴⁹ Nach Testa sollte sich der Künstler also vor dem Vertreten subjektiver Anschauungen hüten, da diese ihn von seinem eigentlichen Ziel, dem Erreichen der Wahrheit, ablenken. Ein Ziel, welchem sich der Maler - dem Philosophen gleich - durch einen andauernden Diskurs annähern kann und das somit vorrangig durch die menschliche Ratio zu erreichen ist.

Aber nicht nur die Anlehnung an Raffaels *Schule von Athen* schafft eine Verknüpfung zwischen der im *Liceo* formulierten Kunstvorstellung und der Philosophie, sondern auch die dreiteilige, um die Standbilder der Mathematik, der Felicità Publica und der Minerva entworfene Komposition, basiert - wie von Winner anhand einer Kompositionsskizze im Düsseldorfer Manuskript nachgewiesen werden konnte - auf einer Definition der Philosophie.³⁵⁰ Auf folio 4 recto findet sich ein frühes Kompositionsschema, welches bereits die hofartige Anlage vor der dreiteiligen Arkadenfolge zeigt (Abb.44).³⁵¹ Darüber hinaus sind neben den Personifikationen von Theorie und Praxis und den mit „immitatione“, „osservatione“ und „Perfetione“ bezeichneten aufstrebenden Jünglingen bereits die drei in Form eines Dreiecks angeordneten Standbilder als die zentralen Eckpunkte der Komposition erkennbar. Die jener dreiteiligen Grundkomposition zu Grunde liegenden Ausführungen in der oberen Hälfte des Blattes beginnen mit folgender Definition: „Filosofia secondo Platone è notitia di tutte le cose cioè Divine, Naturale, Humane.“³⁵² Darunter hat Testa das aus dieser Philosophiedefinition abgeleitete, dreiteilige Wissenskonzept für die bildliche Umsetzung weiterentwickelt und zu jenen, den Standbildern zugeordneten Wissenschaftsbereichen weiter ausgeführt: „Naturale cioè Mattematica cioè contenplativa [...] / Euclide“, „Humana cioè pulitica cioè attiva [...] / Aristotile“. Zu dem übergeordneten Bereich, der im *Liceo* schließlich von der im Sinne einer Divina Sapientia inszenierten Minerva beherrscht wird, heißt es schließlich: „Divina cioè separata dai sensi cioè Sapiensa / Platone [...]“.³⁵³

Pietro Testa hat sein *Liceo* also nicht nur aus einer Philosophie-Definition heraus entworfen, als deren Quelle Cropper schließlich Cesare Ripas *Iconologia* nachweisen

349 Vgl. Testa MS folio 21 recto, 1984, S. 256, 63. §2.

350 Vgl. Winner, 1957, S. 121.

351 Vgl. Cropper, 1984, S. 196-197.

352 Testa MS folio 4 recto, 1984, S. 197, 11.A.

353 Testa MS folio 4 recto, 1984, S. 197, 11.B.

konnte,³⁵⁴ sondern hat den aus dieser Definition abgeleiteten Wissenszweigen in seiner Schule der Malerei darüber hinaus die Vertreter entsprechender philosophischer Schulen zugeordnet. Die laut der schriftlichen Ausführungen für den Bereich der Divina Sapientia vorgesehene Darstellung Platons ist jedoch nicht zur Ausführung gekommen. Bereits aufgrund seiner traditionellen Charakterisierung als der Göttliche unter den Philosophen und Castellinis Ausführungen zur Philosophie in Ripas *Iconologia*, wonach Plato sich durch die Vereinigung von theoretischer und praktischer Philosophie ausgezeichnet habe, wäre die Darstellung des Philosophen am Fuße der Minerva durchaus nachvollziehbar gewesen.³⁵⁵ Cropper sieht den Grund für das Ersetzen Platons durch die Repräsentanten verschiedener Religionen darin, dass Platon Testas Definition jenes dritten Bereiches als Verbildlichung religiöser Kontemplation entgegen gestanden hätte, und dass Testa seine Schule der Malerei als ein gänzlich aristotelisches Liceo zur Ausführung bringen wollte.³⁵⁶ Da die Grundidee des *Liceo* jedoch auf Ripas Philosophiedefinition nach Platon basiert („Filosofia secondo Platone [...]“) und Testa darüber hinaus beabsichtigt, sein Malereitraktat unter dem platonisch anmutenden Titel *Pittura ideale* zu publizieren,³⁵⁷ ist der Grund für den Ausschluss Platons und die Umdeutung der zentralen Bildzone im Sinne einer Sapientia Divina sicher nicht in einer strikten Ablehnung der platonischen Philosophie zu suchen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Testas *Liceo della Pittura* nicht nur inhaltlich aus einer Definition der Philosophie entwickelt wurde, sondern sich zugleich in Komposition und Motivik mit Raffaels *Schule von Athen* auf die bedeutendste und umfassendste Darstellung der Philosophie in der Renaissance beruft.³⁵⁸ Neben dem Titel geben allein die noch außerhalb des *Liceo della Pittura* die Stufen emporsteigenden, zeichnenden Jünglinge und die in Richtung der Matematica schreitende Personifikation der Malerei zur erkennen, dass Testa im *Liceo* keine Allegorie der Philosophie, sondern eine Allegorie der Malerei entworfen hat. Aus welchem Grund aber geht Testas Bild der Malerei eine so enge Verknüpfung mit der Philosophie ein? Warum parallelisiert Testa Malerei und Philosophie im *Liceo* und welches Künstlerbild verbirgt sich hinter dieser einzigartigen Bildfindung? Dieser von der bisherigen Forschung ausgeklammerten, aber für das

354 Vgl. Cropper, 1971, S. 269; Ripa, 1625, S.245 („Filosofia second Platone è una notitia di tutte le cose divine, naturali, & humane“).

355 Vgl. Cropper, 1984, S. 82.

356 Vgl. Cropper, 1971, S.283; Cropper, 1984, S. 82.

357 Vgl. Cropper, 1971, S. 294; Testa MS folio 2a recto, 1984, S. 192, 5.

358 Zum philosophischen Gehalt von Raffaels *Schule von Athen* vgl. u.a. Brandt, 2000, S.46-81.

Verständnis des einzigartigen Blattes grundlegenden Fragestellung soll im Folgenden unter Berücksichtigung der ikonographischen Tradition nachgegangen werden.

Testa hat anhand des Altersspektrums der Jünglinge, die inmitten der Personifikationen von Theorie und Praxis den Aufstieg zum *Liceo* in Angriff genommen haben, deutlich gemacht, dass der hier verkürzt zur Darstellung gelangte Weg ins *Liceo* in Wirklichkeit ein ausgesprochen langer ist. Vom Neugeborenen bis hin zum kräftigen jungen Mann reicht das dargebotene Spektrum und so umfassen diese ersten und grundlegenden Schritte in Richtung eines wahren Künstlertums in etwa die ersten beiden Jahrzehnte des Lebens. Der Entstehungsprozess dieser zentralen, über die Phasen der „imitatione“, „osservatione“ und „perfetione“ zu Giuditio/Inventione und damit in Richtung Pictura emporstrebenden Figurengruppe lässt sich nicht nur über die schematische Vorzeichnung der Gesamtkomposition, sondern auch über zwei mit diversen Anmerkungen versehene Entwurfszeichnungen nachvollziehen und in ihrer Bedeutung genauer erschließen.

Eine im British Museum London aufbewahrte seitenverkehrte Vorstudie (Abb.56) trägt in der rechten oberen Ecke folgende Bezeichnung „Al Giuditio non si tiene Portiera / è la [sua?] stracare chi passeggia / di continuo per l'anticamera“ und zur Rechten der Jünglinge sind von unten nach oben aufsteigend folgende Bezeichnungen angeordnet: „da Arte primo“, „da natura secondo“ und „da rag[i]one terzo“.³⁵⁹ Nachdem der junge Maler also zunächst nach Kunstwerken anderer Meister, dann nach den dreidimensionalen Vorbildern der Natur und schließlich von jeglichem Modell unabhängig aus dem eigenen Verstand heraus zu schaffen vermag, trifft der junge Maler auf Giuditio, der zu kontinuierlichem Fortschreiten anspornt. Auch im Düsseldorfer Manuskript findet sich eine mit zahlreichen Anmerkungen versehene, seitenverkehrte Entwurfszeichnung dieser Figurengruppe, welche aufgrund ihrer skizzenhaften Ausführung der Londoner Zeichnung vorangegangen sein muss (Abb.57).³⁶⁰ Die der Zeichnung vorangestellten Notizen betonen bereits unter Verweis auf den Vitruv-Kommentar Daniele Barbaros die Bedeutung von Esperienza und Intelletto auf dem Weg zur Erkenntnis („certezza“), und so ereignet sich folglich die Szene der zu Giuditio/Inventione strebenden Knaben zwischen den beiden Extremen der praktischen Übung ohne Verstand („Esperienza senza Ragione“) und dem nützlichen Einsatz eines

³⁵⁹ Zitiert nach Cropper, 1988 b, S. 82-84, Kat. Nr. 42.

³⁶⁰ Vgl. im Folgenden Testa MS folio 2 a verso/3 recto, 1984, S. 193-196, 8-8.H.

fähigen Verstandes („buona ragione“). Das Abzeichnen eines anderen Kunstwerkes oder aber das Kopieren nach der Natur ist keine Leistung des Verstandes, kein Produkt des Intellektes, sondern allein das Ergebnis handwerklicher Fertigkeit. Letztlich ist es, dem Motto „Intelligenza et Uso“ entsprechend, erst die Kombination handwerklicher Fähigkeiten mit einem eigenständigen intellektuellen Potential, welche den Aufstrebenden den Zugang zum *Liceo della Pittura* und damit zum wahren Künstlertum ermöglicht. Der anschließende Weg zu Minerva, der Göttin der Weisheit, welcher über die Stationen Mathematik und Felicità Publica führt, ist der Vervollkommenung der geistigen Fähigkeiten gewidmet. Die in das *Liceo* eintretenden Maler sind folglich fortan nicht von den Gelehrten, die das Reich der Minerva bevölkern, zu unterscheiden, und so ist es allein die Personifikation der Pittura, welche innerhalb des *Liceo* auf die Malerei, und damit auf jene Profession verweist, der dieser aussergewöhnliche Ort gewidmet ist. Da neben der Unabhängigkeit des Geistes, die den Maler wie den Philosophen zu dialektischem Denken befähigt,³⁶¹ die Perfektion der Praxis bereits als Zugangsvoraussetzung zum *Liceo* definiert wird, ist weder das Zeichnen nach dem Modell, noch das Zeichnen nach eigenen Inventionen im Gelehrtenkreis des *Liceo* noch von Bedeutung. Und darin liegt der bedeutendste Unterschied zu den wenigen Akademiedarstellungen, welche Testas Inventio in der italienischen Druckgraphik vorausgegangen sind. Denn wie die beiden in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandene Darstellungen der privaten Kunstakademie Baccio Bandinellis, welche von Agostino Veneziano und Enea Vico nach Entwürfen des Florentiner Bildhauers gestochen worden sind (Abb.58 und Abb.59),³⁶² zeigen auch die anschließenden Akademiedarstellungen immer wieder in ihr Studium versunkene Künstler.

Auch die von Cornelis Cort nach einem Entwurf Giovanni Stradanos gestochene und im Jahr 1578 von Lorenzo Vaccari³⁶³ in Rom herausgegebene *Kunstakademie* (Abb.60)³⁶⁴, welche im geistigen Umfeld der Gründung der Florentiner Accademia del Disegno (1563), der ersten öffentlichen Kunstakademie Italiens, entstanden ist,³⁶⁵ bleibt auf das Erlernen unterschiedlichster künstlerischer Fertigkeiten konzentriert. Neben dem Vertreter der

361 Vgl. Cropper, 1988 b, S. 78, Kat. Nr. 41.

362 Zu den beiden Blättern vgl. u.a. Pevsner, 1973, S. 39-42; Mai/Wettengl, 2002, Kat. Nr. 110, S. 319.

363 Zur Verlegertätigkeit Vaccaris vgl. Leuschner, 2005, S. 135.

364 Vgl. Mai/Wettengl, 2002, Kat. Nr. 112, S. 321-322.

365 Stradano hat den größten Teil seines Lebens in Florenz verbracht. Nach seinem ersten Aufenthalt von 1546-1550 ist er bereits 1553 wieder an den Arno zurückgekehrt, wo er – von einigen kürzeren Unterbrechungen abgesehen – bis zu seinem Tod im Jahr 1605 ansässig war. Bereits 1563, dem Gründungsjahr der Accademia del Disegno, ist Stradano erstmals als Amtsträger der Akademie nachweisbar, vgl. Rutgers, 1996, S. 740-742.

Statuaria, welcher bei der Arbeit an einer Figurengruppe präsentiert wird, zeigt Stradanos Kunstakademie auch die Vertreter der „Pictura“, „Sculptura“, „Architectura“ und des Kupferstiches („Incisoria“) bei der praktischen Ausführung ihrer jeweiligen Kunst.

Und die mit „Anatomia“ bezeichnete, am linken Bildrand um einen Muskelmann und ein Skelett gruppierte Darstellung des anatomischen Studiums, zeigt nicht nur den mit Sezieren beschäftigten Anatom, sondern zudem fünf Knaben, welche sich die Anatomie des menschlichen Körpers zeichnerisch anzueignen versuchen. Zudem findet sich rechts außen ein Knabe, welcher die Venusstatuette auf dem Tisch des Kupferstechers zu erfassen sucht, und somit nicht die Formen der Natur, sondern das Formenpotential der Kunst in eine eigene Schöpfung überführt. Während in Stradanos programmatischer Kunstakademie, also dem Studium nach dem Modell sowie dem freien Schöpfen aus dem auf diese Weise angeeigneten Formenpotential, die zentrale Rolle innerhalb der Maler-Ausbildung zugewiesen wird, hat Testa diese Fähigkeiten im *Liceo* lediglich als Zugangsvoraussetzung, nicht aber als der eigentliche Inhalt seiner Schule der Malerei definiert.

Auch in einem Anfang des 17. Jahrhunderts ausgeführten Stich Pietro Francesco Albertis mit dem Titel *Accademia d'Pitori* (Abb.61) sind neben der anatomischen Sektion im Hintergrund zahlreiche Schüler beim Zeichnen nach Abgüssen, nach der Natur oder aber nach den geometrischen Regeln der Perspektivkonstruktion dargestellt.³⁶⁶ Dass Albertis druckgraphische Akademiedarstellung, welche Testas *Liceo* vermutlich um etwa drei Jahrzehnte vorausgegangen ist, ebenfalls im Kontext der römischen Accademia di S. Luca entstanden ist, muss sowohl aufgrund der Mitgliedschaft des Malers und Kupferstechers in der römischen Kunstakademie³⁶⁷ als auch der Biographie seines Vaters, Durante Alberti, als wahrscheinlich gelten. Dieser gehörte nämlich nicht nur zusammen mit Federico Zuccari zu den Initiatoren der Accademia di S. Luca,³⁶⁸ sondern hat darüber hinaus im Jahr 1598 das Amt des Principe begleitet.³⁶⁹

Während Testa in seinem kunsttheoretischen Blatt um 1638 einen programmatischen Gegenentwurf zum zeitgenössischen Akademiebetrieb entwirft, welcher durch das

³⁶⁶ Vgl. Mai/Wettengl, 2002, S. 323, Kat. Nr. 114.

³⁶⁷ Vgl. Pevsner, 1973, S. 61.

³⁶⁸ Für eine Auflistung der Akademiemitglieder vgl. Missirini, 1823, S. 67. Für biographische Informationen zu den Mitgliedern der Künstlerfamilie Alberti vgl. Matteoli, 1992, S. 67-76; Bell, 1996, S.550 - 551.

³⁶⁹ Vgl. Alberti/Zuccaro, 1961, S. 68 und S. 90; Missirini, 1823, S. 67, S. 71 und S. 73. Missirini führt Pietro (Francesco) Alberti auch als einen der Akademiker an, die unter dem Principat Giovanni de Vecchis verabschiedete Statuten unterzeichnet haben (S.71).

aussergewöhnlich lange Prinzipat Pietro da Cortonas (1634-38) und eine zunehmende Abkehr von der anfänglichen Intellektualisierung der Künstlerausbildung charakterisiert war, ist Albertis Blatt vielmehr Ausdruck einer jugendlichen Begeisterung für die wachsende Systematisierung der Künstlerausbildung in der Frühphase der römischen Akademie. Im Gegensatz zu Zuccaris *Lamento della Pittura* geht Alberti in seiner *Accademia* jedoch allein auf die Perfektion der technischen Fähigkeiten und damit des *disegno esterno*, also der praktischen Umsetzung ein, während die für eine geistreiche Inventio grundlegenden intellektuellen Inspirationsquellen im Rahmen seiner Bildfindung keine Rolle spielen. Sein kunsttheoretisches Blatt, das allein die anatomisch und perspektivisch korrekte Umsetzung ins Zentrum der akademischen Ausbildung stellt, kann demnach als engagiertes Eintreten für die stärker praktische Ausrichtung der Kunstausbildung an der römischen Accademia di S.Luca in Anschluss Federico Zuccari gelesen werden. Während sich bereits Zuccaris akademische Mitstreiter in der Frühphase der Akademie gegenüber den philosophisch-abstrakten Theorien ihres ersten Principe und den von ihm intendierten regelmäßigen kunsttheoretischen Vorträgen zunehmend distanziert gezeigt hatten,³⁷⁰ ist es in direktem Anschluss an Zuccaris Bemühungen schnell zu einer Vernachlässigung jenes philosophisch-theoretischen Ausbildungsbestandteiles und damit zu einer stärkeren Praxisorientierung des akademischen Unterrichtes gekommen.

Testas *Liceo della Pittura* aber widmet diesen naturwissenschaftlich-mathematischen Grundlagen der Malerei, dem seit der Renaissance grundlegenden und zunehmend systematisierten Streben nach wissenschaftlicher Exaktheit, nun lediglich eine Hälfte seiner kunsttheoretischen Inszenierung. Nur die linke Hälfte seines Blattes weist Testa den Personifikationen von Mathematik und Wahrheit zu, die rechte hingegen wird vom Standbild der Felicità Publica und der Personifikation der Ethik beherrscht. Und das am Sockel der Felicità Publica angebrachte Verhältnisschema 4:6:9, bei welchem es sich um ein Zitat aus Bernardo Segnis Kommentar zu Aristoteles *Nikomachischer Ethik* handelt,³⁷¹ zeigt eindringlich, dass sich der Weg ethisch richtigen Handelns keiner mathematischen Regelmäßigkeit unterordnet, sondern einer gewissen Verhältnismäßigkeit bedarf und folglich - den aristotelischen Überlegungen zur Tugend folgend - von Fall zu Fall von

³⁷⁰ Vgl. Alberti/Zuccaro, 1961, S. 3-5, S. 25-27 und S. 70f.; Prinz, 1999, S. 298-299; Roettgen, 1999, S. 309f. und S. 312-313.

³⁷¹ Vgl. Cropper, 1971, S. 273-276; Aristoteles, 1550, S. 101.

Neuem zu ermitteln und zu überdenken ist.³⁷² Testa hat in den beiden Bildhälften seiner Schule der Malerei mit den Personifikationen der Mathematik und der Politik bzw. Ethik also gerade diejenigen philosophischen Disziplinen zusammengeführt, welche sich laut Aristoteles hinsichtlich des Exaktheitsgrades ihrer Ausführungen am deutlichsten voneinander unterscheiden³⁷³ und die es nach Testas Auffassung nicht nur in der Philosophie, sondern auch in der römischen Akademie gleichwertig miteinander zu vereinen gilt.

Ursprünglich mit Wissenschaft überhaupt identisch, hat die Philosophie bereits seit der Antike verschiedene Teildisziplinen ausgebildet.³⁷⁴ Neben der auf Platon zurückgehenden späthellenistischen Kanonisierung der sieben artes liberales hat vor allem Aristoteles Einteilung der philosophischen Disziplinen in theoretische Wissenschaften, praktische Handlungswissenschaften und Herstellungswissenschaften die Ausbildung unseres heutigen Wissenschaftssystems in entscheidender Weise beeinflusst.³⁷⁵ Das von Testa in kompositorischer Analogie zu Raffaels *Schule von Athen* inszenierte Wissenschaftspanorama aus Repräsentanten theoretischer und praktischer Wissenschaftsbereiche³⁷⁶ muss sich dem philosophisch gebildeten Betrachter demnach auch ohne Kenntnis der grundlegenden Philosophie-Definition Cesare Ripas als figurenreiche Darstellung der Philosophie erschlossen haben. Die Endlichkeit des menschlichen Erkenntnisvermögens wird von Testa jedoch zugleich durch die Deutung Minervas im Sinne einer Divina Sapientia zum Ausdruck gebracht. Auch Aristoteles hat in Gott das oberste Prinzip allen Seins erkannt und somit die göttliche Weisheit als allem menschlichen Streben nach Erkenntnis übergeordnet verstanden.³⁷⁷

Weshalb aber sieht Testa nun sein Ideal einer Schule der Malerei in einer Schule der Philosophie verkörpert und welche Aussageabsicht wird mit der dem *Liceo della Pittura* zugrunde liegenden Parallelisierung von Malerei und Philosophie verfolgt?

Wie die Philosophie, so soll auch die Malerei Theorie und Praxis erfolgreich miteinander vereinen, jedoch bleibt bei Testa überraschenderweise ja gerade die künstlerische Praxis

372 Zur Tugend als Mitte und zum Problem der Norm bei Aristoteles vgl. Flashar, 2004, S. 298-303.

373 Zu Aristoteles Vorstellung vom Grad der Exaktheit der einzelnen Wissenschaften, welcher vom hohen Exaktheitsgrad der Mathematik bis hin zu geringen Exaktheitsgrad der Disziplinen der Praktischen Philosophie (u.a. Politik, Ethik, Rhetorik) reicht, vgl. Flashar, 2004, S.382-383.

374 Vgl. Philosophie, in: Philosophie, 2009, S. 316.

375 Zu Aristoteles dreiteiliger Untergliederung der Philosophie vgl. Flashar, 2004, S.380-382.

376 Vgl. Cropper, 1971, S. 272. Zum Nebeneinander theoretischer und praktischer Philosophie, d.h. von Natur- und Moralphilosophie, welches in Raffaels *Schule von Athen* durch das gemeinsame Auftreten von Platon und Aristoteles ins Bild gesetzt wird, vgl. Brandt, 2000, S. 55-59.

377 Vgl. Aristoteles, 2003, Kappa (XI. Buch), Kap.7, S. 328.

aus dem *Liceo* ausgeschlossen. Die Beherrschung der künstlerischen Praxis und die Aneignung einer eigenen Urteilsfähigkeit wird, wie anhand der Gruppe der aufsteigenden Jünglinge gezeigt werden konnte, zur grundlegenden Zugangsvoraussetzung erklärt. Die im Motto „Intelligenza et Uso“ proklamierte Vereinigung geistiger und handwerklicher Fähigkeiten findet also bereits auf dem Weg zum *Liceo* statt und zeichnet folglich all diejenigen aus, denen der Eintritt ins *Liceo della Pittura* offensteht. Von nun ab ist der Maler nicht mehr als solcher zu erkennen, als Gelehrter bzw. Philosoph wandelt er fortan in jenem Reich der Minerva, jenem *locus amoenus* der Philosophie. Dort wiederum ist erneut die erfolgreiche Vereinigung von Theorie und Praxis, durch die Standbilder der Matematica und der Felicità Publica und den sie umgebenden Repräsentanten der theoretischen und praktischen Philosophie ins Bild gesetzt. Die theoretische Philosophie, d.h. vorrangig die Aneignung mathematisch-naturwissenschaftlicher Kenntnisse, zum entscheidenden Charakteristikum eines erfolgreichen Künstlertums zu erklären, muss spätestens seit dem Vergleich von Naturphilosoph und Maler in Leonardo da Vincis kunsttheoretischen Überlegungen³⁷⁸ ein verbeiteter Gedanke gewesen sein. Diese wurden bereits vor ihrer erstmaligen Publikation im Jahr 1651 als *Trattato della Pittura* über verschiedene Abschriften im Umfeld der italienischen Kunstakademien rezipiert.³⁷⁹ Der römische Mäzen und Antiquar Cassiano dal Pozzo, welcher im Vorangegangenen bereits als einer der ersten Förderer Testas in Rom und als Mitglied der Accademia di Lincei in Erscheinung getreten ist, musste in den Schriften Leonardos sein Interesse für Wissenschaft und Malerei in idealer Weise vereint sehen, und so überrascht es nicht, dass gerade er den ersten ernsthaften Versuch unternahm, Leonardos kunsttheoretisches Erbe in seinem gesamten Umfang zu erschließen und Leonardos Manuskripte zu veröffentlichen.³⁸⁰ Auch wenn dal Pozzo an seinem ambitionierten Vorhaben scheitern sollte, hat er mit seiner, wenn auch gekürzten Handschrift des *Trattato della Pittura* die entscheidende Grundlage für die erste, 1651 in Frankreich erschienene Ausgabe von Leonardos kunsttheoretischen Schriften geliefert. In Rom wird der philosophie- und kunstinteressierte Testa also mit großer Wahrscheinlichkeit über dal Pozzo mit den Schriften Leonardos in Kontakt gekommen

378 Vgl. Lash, 1996, Bd. 1, S. 663; Blunt, 1984, S. 35; Papa, 2005, S. 27-30; Leonardo da Vinci, 1882, Bd. 1, S. 34-35: „Wir können wegen der Kunst Enkel Gottes genannt werden. Erstreckt sich die Poesie in's Gebiet der Moralphilosophie, so erstreckt sich die Malerei in das der Naturphilosophie [...] / (noi per arte possiamo esser detti nipoti à Dio. Se la poesia s'estende in filosofia morale, e questa in filosofia naturale; [...]).“

379 Vgl. Kemp, 1996, S. 197.

380 Zu dal Pozzos Auseinandersetzung mit den Schriften Leonardos vgl. Kemp, 1996, S. 197.

sein,³⁸¹ die hinsichtlich der an den Maler zum Zwecke einer perfekten Naturnachahmung³⁸² gestellten Anforderungen in Geometrie, Anatomie, Perspektive und Optik, deutlich über die bereits im 15. Jahrhundert formulierten Forderungen hinausgehen. Über zwanzigtausend Seiten mit Zeichnungen und Notizen, welche vom Aufbau des menschlichen Auges bis hin zu Entwürfen von Flugmaschinen reichen, belegen Leonardos disziplinübergreifenden Erkenntnisdrang und seine ausgesprochene Experimentierfreude.³⁸³ Bekanntermaßen lässt sich Leonardos Person in Anbetracht dieses reichen Materials nicht mehr allein als Maler oder bildender Künstler, sondern vielmehr als mathematisch-naturwissenschaftlicher Universalgelehrter und damit vermutlich am besten als Naturphilosoph im antiken Sinne begreifen.

Während das von Leonardo vertretene Künstlerbild, welches das Studium der mathematischen Wissenschaften und der Phänomene der Natur in den Mittelpunkt der künstlerischen Ausbildung stellt, in der linken Hälfte des *Liceo* zum Ausdruck gelangt, bleibt die der praktischen Philosophie gewidmete Darstellungshälfte von jenem Künstlerbild der Hochrenaissance weitestgehend unberührt. Welche Funktion und kunsttheoretische Aussage aber kommt jener um das Standbild der Felicità Publica angeordneten Figurengruppe innerhalb Testas neuartiger Bildfindung zu?

Geht man also der Frage nach, welche Rolle der praktischen Philosophie, d.h. Politik und Ethik, im Kontext der im *Liceo della Pittura* formulierten Kunstvorstellung zugewiesen wird, ist es ratsam, die kunsttheoretischen Positionen des vorangegangenen Jahrhunderts im Blick zu behalten. Und so bietet sich in diesem Zusammenhang der Vergleich mit Federico Zuccaris Entwurf des *Lamento della Pittura* an, in welchem es vor allem in der Szene des Götterrates gelungen ist, die moralische Aussagekraft des Bildes - deren besondere Stärke in der Unmittelbarkeit des Sinneseindrucks begründet liegt - eindrucksvoll zu visualisieren. Bereits Zuccari hatte in Übereinstimmung mit dem posttridentinischen Bildverständnis die Malerei über die drei Bildebenen seiner autoreferentiellen Komposition hinweg als Streiterin der Tugend inszeniert und den Maler - dem antiken Tugendhelden Herkules gleich - als engagierten Vertreter moralischer Werte ins Bild gesetzt. Zuccaris Vorstellung von den Grundlagen der eigenen Profession entsprechend, scheint auch Testa von der noch immer präsenten

381 Vgl. Cropper, 1984, S. 130.

382 Zur zentralen Bedeutung der Naturnachahmung bei Leonardo und in der Malerei der Renaissance vgl. u.a. Panofsky, 1960, S.24-38; Blunt, 1984, S. 16-25.

383 Vgl. Kemp, 2008, S. 2 und S.67-68.

posttridentinischen Kunstauffassung, welche im Sinne der christlich-moralischen Unterweisung bestrebt war, den moralisch-didaktischen Gehalt von Bildwerken stärker ins Bewußtsein zu rücken,³⁸⁴ beeinflusst. Der Maler muss also laut Testa nicht nur ein Gelehrter in Mathematik und Naturwissenschaften sein, um die mannigfaltigen Erscheinungen der Natur möglichst treffend wiedergeben zu können,³⁸⁵ sondern zugleich sollte er dem antiken Philosophen Aristoteles zu Füßen der Felicità Publica entsprechend, die Adressaten seiner Kunst in ethischen Fragen für sich einzunehmen wissen. Die Malerei soll laut Testa - dem philosophischen Diskurs entsprechend - den Einzelnen in ethischem Sinne prägen und damit letztlich die Gesellschaft zum öffentlichen Wohlergehen (Felicità publica) leiten.

Testas Position erinnert hier zwar auf den ersten Blick an den bereits von Leon Battista Alberti in seinem Traktat *De pictura* (1435) formulierten Grundsatz des „delectare“ und des „movere“, welchen dieser aus der antiken Dichtungstheorie hergeleitet hatte.³⁸⁶ Jedoch vergleicht Testa die Malerei eben anders als Alberti nicht mit der Redekunst bzw. Dichtung und fordert hinsichtlich der gezeigten Affekte keine mitreißende Gestaltung im Sinne der Historia, d. h. des dargestellten religiösen, historischen oder literarischen Stoffes, sondern erhebt die Malerei über den Vergleich mit der praktischen Philosophie zu einer vollkommen ungebundenen ethischen Autorität. Somit wird die Malerei bei Testa zu einem autonomen gesellschaftsrelevanten Stimulus erklärt, der den Betrachter eben nicht allein durch die affektgeladene Aufbereitung vorgegebener Stoffe, sondern vielmehr durch die vollkommen freie Inszenierung ethischer Fragen zu bewegen weiss. Und schließlich ist Aristoteles nicht nur als Verfasser ethischer, politischer und naturwissenschaftlicher Schriften bekannt, sondern auch als Autor der *Poetik*, und gilt damit neben Horaz als eine der Hauptautoritäten antiker Dichtungstheorie.³⁸⁷ Magels überlieferter Quellen zur antiken Kunsttheorie ist die *Ars Poetica* des lateinischen Dichters Horaz samt des in ihr enthaltenen Dictums „ut pictura poesis“³⁸⁸ für die Kunsttheorie der Renaissance, welche folglich stets den Vergleich mit der zu den artes liberales zählenden Dichtung gesucht hatte, grundlegend. Während die *Ars Poetica* bereits auf eine gesicherte Überlieferungsgeschichte verweisen konnte, setzt der komplizierte Aneignungsprozess der aristotelischen *Poetik* erst mit den italienischen

384 Zum Konzil von Trient und seinen Folgen für die Kunst vgl. u.a. Blunt, 1984, S. 72-93.

385 Vgl. Lee, 1967, S. 10.

386 Vgl. Zöllner, 1997, S. 25-29.

387 Vgl. Lee, 1967, S. VII und S. 5-7; Schäfer, 1972, S. 62.

388 Horaz, 1972, S. 26, V. 361.

Renaissancepoetiken und Aristoteles Kommentaren des 16. Jahrhunderts ein.³⁸⁹ Erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts ist die *Poetik* zunächst in dichtungstheoretischer Hinsicht als zweite antike Instanz neben die Dichtungstheorie des Horaz getreten, welche bis zu diesem Zeitpunkt die entscheidende Grundlage für jene die Kunsttheorie der Renaissance charakterisierende Parallelisierung von Malerei und Dichtung geliefert hat.³⁹⁰ Da auch Aristoteles in seiner *Poetik* immer wieder auf Parallelen zwischen Dichtung und Malerei und die ihnen gemeinsame Fähigkeit gleichermaßen zu erfreuen und zu belehren hingewiesen hat,³⁹¹ bot sich Testa mit Aristoteles eine antike Instanz, welche nun nicht mehr allein Dichtung und Malerei, sondern darüber hinaus - Testas Ideal des universalgebildeten Malers folgend - auch Philosophie und Malerei in Anschluss an Platons Malereikritik³⁹² erfolgreich zu versöhnen wusste. In einen theoretischen und einen praktischen, d.h. handlungswissenschaftlichen Zweig untergliedert, wird die Malerei wieder mit der Philosophie zusammengeführt, da der Bildkunst von Aristoteles im Gegensatz zu Platon über ihre abbildende Funktion hinaus - wie auch von Testa - eine im ethischen Sinne belehrende Wirkung zuerkannt wird.³⁹³

Sich dem Ideal des gebildeten und sittlich guten Menschen so weit wie möglich anzunähern ist also nicht nur das Ziel der Philosophie, sondern - wie von Testa im *Liceo della Pittura* beispielhaft vor Augen geführt - auch der Malerei und bedarf demnach eines philosophengleichen Schöpfers, welcher dem Vorbild Aristoteles folgend, theoretische und praktische Philosophie, d.h. umfassende wissenschaftliche Kenntnisse und ein besonderes moralisch-didaktisches Vermögen glücklich miteinander zu vereinen weiss. Auch wenn die im *Liceo della Pittura* formulierten Gedanken allesamt nicht neu sind und sich im einzelnen Traditionslinien bis hin zu Aristoteles, Vitruv oder Leonardo nachweisen lassen, kommt Testa der Verdienst zu, im *Liceo* erstmals eine systematische Parallelisierung von Malerei und Philosophie gewagt und jenen selbstbewussten Anspruch auf Gleichrangigkeit visuell dokumentiert zu haben.

389 Vgl. Fuhrmann, 2005, S. 174f.; Flashar, 2004, S. 398–400.

390 Vgl. Pfisterer, 2002 a, S. 19 und S. 37.

391 Vgl. u.a. Aristoteles, 2005, S. 5, S. 7f., S. 11, S. 21, S. 49, S. 85, S. 93; Horaz, 1972, S. 24, V. 333–334; Schäfer, 1972, S. 62 und S. 66.

392 Zur Kunstkritik Platons vgl. u.a. Fuhrmann, 2005, S. 155–161; Schmitt, 2001, S. 32–54. Dass Testa sein Künstlerbild u.a. in Auseinandersetzung mit der Malereikritik Platons im 10. Buch der *Politeia* (Mimesis-Konzept) entwickelt hat, lässt sich anhand der direkten Bezugnahme Testas auf Platons Ausschluss der Malerei aus seinem Idealstaat in der Düsseldorfer Handschrift belegen, vgl. Testa MS folio 15 verso, 1984, S. 237, 57.A. und 57.B.

393 Vgl. Flashar, 2004, S.322f..

IV.2.2. Die Malerei als ethisches Korrektiv - *Il Liceo della Pittura* im Kontext von Pietro Testas *Trattato della pittura ideale* und Platons Malereikritik

Auch wenn Cropper im Gegensatz zu Marabottini nicht mehr davon ausgeht, dass Testas *Liceo della Pittura* ursprünglich als Frontispiz zu Testas *Trattato della pittura ideale* geplant war,³⁹⁴ hat sie zu Beginn ihrer umfassenden Untersuchung des in Düsseldorf aufbewahrten Manuskriptes darauf hingewiesen, dass Testas schriftlichen Äusserungen und der Bildfindung des *Liceo* durchaus vergleichbare kunsttheoretische Überzeugungen zu Grunde liegen.³⁹⁵ Da bei Cropper aufgrund der behandelten Materialfülle eine systematische Gegenüberstellung vor allem mit Blick auf die für die Komposition des *Liceo* grundlegende Parallelisierung von Malerei und Philosophie ausbleibt, soll im Sinne eines tieferen Verständnisses von Testas bildlich formulierten Thesen eine Gegenüberstellung von visueller und schriftlicher Kunsttheorie im Zentrum der folgenden Untersuchung stehen. In einem anschließenden Kapitel wird schließlich mit Blick auf das von Testa propagierte Künstlerbild, welches den Maler als einen allseits gebildeten Philosophen mit zusätzlichen Fertigkeiten der künstlerischen Praxis versteht, erstmals ein Vergleich mit Federico Zuccaris 1607 in Turin erschienener kunsttheoretischer Schrift *Idea de`Pittori, Scultori e Architetti* vorgenommen und auf diese Weise der Frage nach der Tradition dieser kunsttheoretischen Position nachgegangen. Auch die im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstmals vorgestellte Gegenüberstellung von Testas Kunstvorstellung und dem von Platon und Aristoteles formulierten Bild der Malerei, soll im Folgenden zu einem umfassenden Verständnis von Testas visueller Kunsttheorie beitragen.

Testa beabsichtigte, sein *Trattato della pittura ideale* in drei Bücher zu untergliedern, von denen das erste den verschiedenen Formen von Imitation, das zweite der Kraft des künstlerischen Verstandes und das dritte dem Zweck und der Vollendung der Malerei in der Unterweisung zur Tugendhaftigkeit gewidmet sein sollte.³⁹⁶ Testas Notizen zum ersten Buch behandeln Beobachtungen zur Optik,³⁹⁷ zur perfekten Proportion und Form einzelner Körperteile,³⁹⁸ zur Verteilung von Licht und Schatten³⁹⁹ und schließlich das Streben des menschlichen Intellectes nach Erforschung der diesen natürlichen

394 Vgl. Cropper, 1984, S. 68.

395 Vgl. Cropper, 1984, S. 96. Das Manuskript befindet sich heute in der Sammlung der Kunstakademie (NRW), museum kunst palast, Düsseldorf, Inv. Nr. KA (FP) 6399-6410.

396 Vgl. Testa MS folio 17 recto, 1984, S. 241, 59.B-59.D. Bei Cropper ist jedoch im Gegensatz dazu von nur zwei Büchern die Rede vgl. Cropper, 1984, S. 109ff.

397 Vgl. Testa MS folio 5 recto, 1984, S. 198-201, 13.A.-13.K.

398 Vgl. Testa MS folio 6 recto / folio 6 verso, 1984, S. 202-204, 14.A. – 14.B.

399 Vgl. Testa MS folio 7 recto, 1984, S. 204-209, 15.A. – 15.I.

Erscheinungen zu Grunde liegenden Ursachen und Gesetzmäßigkeiten.⁴⁰⁰ Das erste Buch spannt also den Bogen vom Studium nach der Natur und der vom Menschen geschaffenen Dingwelt bishin zur Geburtstunde des freien Verstandes bzw. Intellektes als Voraussetzung für das Ergründen der notwendigen wissenschaftlichen Theorien und Gesetzmäßigkeiten und zeichnet auf diese Weise den auf den Stufen zum *Liceo della Pittura* inszenierten Aufstieg in das vom Verstand beherrschte Reich der Minerva nach.⁴⁰¹ Im zweiten, der Kraft des künstlerischen Intellektes gewidmeten Buch behandelt Testa, der Darstellung des *Liceo* entsprechend, die Notwendigkeit abstrakter, d.h. vom Gegenstand unabhängiger Geistesübungen beginnend mit der Mathematik, welche Testa als Schlüssel zu den Grundlagen aller optisch wahrnehmbaren Erscheinungen begreift.⁴⁰² Mit seiner in diesem Kontext aufgestellten Forderung, dass der Maler zugleich Architekt sein müsse („che il pittore debbe essere architetto“), meint Testa demzufolge also nicht, dass der Maler die Regeln der Architektur, wie etwa die Beurteilung der Qualität der Steine und des Geländes, im einzelnen beherrschen müsse, sondern vielmehr, dass der Maler mit diesem die Fähigkeit teilen soll, die grundlegende zeichnerische Konstruktion aus jeder dem menschlichen Auge erscheinenden Form herauszulesen.⁴⁰³ Der vernünftige und verständige Maler („giuditioso pittore“⁴⁰⁴) wird somit zur zentralen Voraussetzung eines erfolgreichen Künstlertums erklärt, und so zeigen die Notizen zum zweiten Buch inmitten geometrischer Beispielzeichnungen, welche sich an Federigo Commandinos übersetzter und kommentierter Ausgabe von Euklids *Elementen* (1619) orientieren, die Personifikationen von Vernunft (Prudentia) und Weisheit (Sapientia).⁴⁰⁵ Gleichwie der in seine Demonstrationen versunkene Euklid zu Füßen der *Matematica* dem Neuankömmling im *Liceo* die grundlegende Bedeutung der Geometrie ins Gedächtnis ruft, so trifft man in den Traktatnotizen zu Seiten der beiden Personifikationen etwa auf die jene Erkenntnis verbalisierende Anmerkung „Geometria madre del disegno“⁴⁰⁶. Im Folgenden nimmt sich Testa immer wieder den vorrangig mit Hilfe der Geometrie zu beherrschenden künstlerischen Problemen der Proportion, der

400 Vgl. Testa MS folio 7 recto / folio 7 verso und folio 17 recto, 1984, S. 209-211, 16. – 19. und S.242, 59.E.5.

401 Vgl. Cropper, 1984, S. 112.

402 Vgl. Cropper, 1984, S. 112; Testa MS folio 17 recto, 1984, S. 242.

403 Vgl. Testa MS folio 8 recto, 1984, S. 212, 22. Zu Testas Orientierung an Daniel Barbaros kommentierter Vitruv-Ausgabe (1556) vgl. u.a. Testa MS folio 2a verso / folio 3 recto und folio 14 verso, 1984, S. 194, 8.A. und S. 230, 54.A.

404 Testa MS folio 8 recto, 1984, S. 212, 23.

405 Zur Ikonographie der beiden Personifikationen vgl. Cropper, 1984, S. 214, 26.

406 Vgl. Testa MS folio 8 verso, 1984, S. 216, 28.B.

Optik und der harmonischen Verteilung von Licht und Schatten an.⁴⁰⁷ Gerade aufgrund ihrer besonderen Nähe zur rationalen Instanz der Mathematik ist die Malerei laut Testa im Gegensatz zur Skulptur zu den edelen und damit zu den freien Künsten zu rechnen:

„Quelle arti che più partecipano delle matematiche sono più nobili perché hopera[no] con più vere ragioni. La pittura hopera con l'arte e dimostrazioni matematiche, havendo di bisogno del numero per l'armonia e della geometria per la quantità con le ragioni del vedere, del che è escluso del tutto la s[c]ultura, e si fa chiaro quanto più sia inferiore.“⁴⁰⁸

Nur mit Hilfe der Mathematik kann es also auch nach Testas schriftlichen Ausführungen gelingen, zu den universalen Prinzipien der Malerei vorzudringen.⁴⁰⁹ Wie im *Liceo* ins Bild gesetzt, führt der Weg zur Wahrheit, welche sich in der Skulpturennische zur linken personifiziert findet, über das Studium der Mathematik und dabei vorrangig über die dem Kanon der sieben freien Künste angehörende Geometrie.⁴¹⁰ Die Weisheit des Malers wird von Testa zur Grundvoraussetzung von Malerei erklärt, und das nicht etwa allein im Sinne einer möglichst perfekten Naturnachahmung, sondern vielmehr aus der an Platons Dialog des *Alcibiades I* geschulten Überzeugung heraus, dass nur der Weise, und nicht etwa derjenige welcher alleine zu wissen glaubt, in der Lage ist, Wissen weiterzugeben: „Ché chi è saggio può rendere altri tale.“⁴¹¹

Ebenfalls auf Folio 15 findet sich erstmals in den Düsseldorfer Notizen Testas Entwurf einer Definition von Malerei, welche auf den vorangegangenen Ausführungen aufzubauen scheint und auf den folgenden Seiten des Notizbuches mehrfach aufgegriffen wird: „La Pittura è arte imitatrice di tutto che à corpo e colore, con fine d'insegnare diletando“.⁴¹² Folglich soll sich der Maler in Darstellung und Ausdruck der Schönheit schulen und sich darüber hinaus um die Darstellung immaterieller Vorbilder, wie geistiger Bilder („concetti del'animo“) und Moralvorstellungen, bemühen.⁴¹³ Die umfassende Weisheit des Malers wird zur Voraussetzung für eine Kunst, die ihre zentrale Funktion, der verbalen wie visuellen Definition Testas entsprechend, in der moralphilosophischen Unterweisung der Gesellschaft sieht:

407 Vgl. u.a. Testa MS folio 8 verso, folio 11 recto, folio 12 recto/ folio 13 recto u. verso, 1984, S. 217, 28.E.; S. 219, 33.; S. 222-226, 40.-49.

408 Testa MS folio 14 verso, 1984, S. 229, 54.A.

409 Vgl. Testa MS folio 14 verso, 1984, S. 231, 54.D.4.

410 Vgl. Testa MS folio 8 verso und folio 15 recto, 1984, S. 216, 28.A. und S. 234, 55.

411 Testa MS folio 15 recto, 1984, S. 234, 55.: „L'ingnioransa del giusto è il fondamento della discord e della Guerra. Si erra per questo stimando di sapere quello che non si sa: vedi tutto il primo *Alcibiade*. Ché chi è saggio può rendere altri tale.“; ebd., MS folio 18 verso, S. 248, 60.A.7.: „[...] ma questo non è altro che la forza della ragione che tira tutti in un punto; e solo chi è saggio può rendere altri tali, almeno col aditarli il luogo della verità.“

412 Vgl. Testa MS folio 15 recto, 1984, S. 236, 57. Innerhalb der Traktatnotizen finden sich an zwei Stellen noch geringfügig abgewandelte Definitionen der Malerei, vgl. ebd., S. 240, 59. und S. 244, 60.A.

413 Vgl. Testa MS folio 15 recto / folio 15 verso, 1984, S. 236, 57.A.

„per insegnare à reguardanti ciò che si debbe e fugire et abracciare per rendersi felice [...] e per ciò fare è nec[es]sario esser aplicatissimo al'istoria et alle bellissime Poesie et alle dottrine morali et, **in una parola, esser filosofo** per non mendicare le cose che gli apartengono.“⁴¹⁴

Denn ganz im Gegensatz zu der von Platon in seiner *Politeia* deutlich kritisierten Malkunst,⁴¹⁵ soll die Malerei nach Testa eben nicht alleine als abbildende, sondern vielmehr als nach ganzheitlicher Erkenntnis suchende und belehrende Kunst, und damit als visuelle Philosophie verstanden werden. Der Maler muss sich, wie in der rechten Hälfte des *Liceo* zum Ausdruck gebracht, nicht nur der Erforschung der natürlichen Phänomene, wie Perspektive, Schattenwurf und Proportion widmen, sondern sich darüber hinaus auch in dialektischer, d.h. diskursiver Weise mit abstrakten Themen befassen,⁴¹⁶ da er nur auf diese Weise in der Lage ist, ethische Überzeugungen und Ideale in die Gesellschaft zu tragen. Testa gelingt es somit, die Malerei aus der Kunstkritik Platons herauszulösen, die ihren rein mimetischen Charakter angeprangert hatte.

Platon aber hat der dialektischen Struktur seiner Gedankengänge folgend, in seiner *Politeia* nicht allein jenes Negativbild des Malers entworfen, welcher sich - den sinnlichen Erscheinungen verfallen - als Nachahmer von Abbildern immer weiter von den Ideen distanziert und schließlich - den Gefesselten des Höhlengleichnisses (*Politeia*, Buch VII) entsprechend - allein die Schatten für die Wirklichkeit hält. Im Gegensatz zum erkenntnisunfähigen Nachbildner des 10. Buches⁴¹⁷ hat Platon - von der kunsttheoretischen Forschung weitgehend unberücksichtigt - bereits im 5. Buch in Auseinandersetzung mit der sozialen Bedeutung des Philosophen auch ein positives Bild des Malers aufgezeigt.⁴¹⁸

„[...]Meist du also, einer sei ein minder guter Maler, der nachdem er ein Urbild gemalt hätte, wie ein vollkommen schöner Mann aussehen würde, und in seinem Bilde alles gehörig beobachtet hätte, hernach nicht aufzeigen könnte, dass es einen solchen Mann auch geben könne? [...] Haben nicht wir auch in unserer Rede ein Musterbild aufgestellt eines guten Staates?“⁴¹⁹

414 Testa MS folio 15 verso, 1984, S. 236-237, 57.A.. Diese Definition des idealen Malers als Philosophen findet sich in leicht abgewandelter Form noch ein weiteres Mal im Düsseldorfer Manuskript, vgl. ebd. S. 243, 59.F.: „Si farà dunque chiaro quale cose anco prededono e sono necessarissime per il buono Pittore, e questo si dirà essere l'istoria e la poesia, e brevemente ogni buona diciplina come i veri filosofi sono, perché per dire il vero, come sarà Omero Poeta divino se la sua Poesia fusse piena di ciance e non di filosofia.“

415 Zur Auseinandersetzung Testas mit der von Platon im 10. Buch der *Politeia* geäußerten Malereikritik vgl. Testa MS folio 15 verso, 1984, S. 237, 57.A. und 57.B.

416 Vgl. Testa MS folio 15 verso, 1984, S. 237, 57.A.

417 Zur Vorstellung des Künstlers als Nachbildner bei Platon vgl. Platon, 1971, Buch X, S. 801.

418 Bereits Panofsky hat mit Blick auf das 6. Buch der *Politeia* und die darin gewählte Bildlichkeit des den idealen Staat skizzierenden Philosophen darauf hingewiesen, dass Platons Bild der Malerei zwar ein überwiegend aber nicht ausschließlich negatives ist, vgl. Panofsky, 1960, S. 1-2. Für die korrekte Kontextualisierung des bei Panofsky angeführten Platon-Zitates vgl. Platon, 1971, Buch VI, S. 519; Schmitt. 2001, S. 32-33.

419 Platon, 1971, Buch V, S. 441.

Bereits bei Platon also ist der Grundgedanke einer im ethischen Sinne unterweisenden Malerei nachweisbar, auf welchen anschließend das Kunstverständnis des Aristoteles aufbauen konnte: Nur eine Malerei, welche sich ganz im Gegensatz zu den antiken Maleranekdoten um Zeuxis und Apelles eben nicht ausschließlich als Nachahmerin der Natur versteht, sondern ihre Funktion darüber hinaus in der Vermittlung eines gesellschaftsrelevanten Inhaltes sieht, wäre über die scharfe Kritik Platons an den mimetischen Künsten erhaben. So könnte sich der ideale Maler nach Platon, sofern es seine Mittel zulassen, den Philosophen gleich etwa der Darstellung von Gerechtigkeit, Tapferkeit oder Besonnenheit zuwenden, um dem Gemeinwohl im idealen Staate zuträglich zu sein.⁴²⁰ Sowohl das Kriterium als auch der zentrale Gegenstand guter Kunst ist nach Platon die Darstellung von charakterbedingtem Handeln.⁴²¹ Da Charakter bei Platon keinesfalls als prädestinierte und damit statische, sondern als wandelbare Instanz zu verstehen ist,⁴²² kann die Malerei auf diese Weise das gesellschaftliche Zusammenleben grundlegend mitbestimmen.

Testa, der den Düsseldorfer Notizen zu Folge neben zahlreichen anderen Texten der antiken Philosophie auch mit Platons *Politeia* und Aristoteles *Poetik* vertraut gewesen ist,⁴²³ hat seine sowohl in den Traktatnotizen als auch im *Liceo* formulierte Idealvorstellung der Malerei demnach in intensiver Auseinandersetzung mit den Positionen der antiken Philosophen entwickelt. Hatten die Künstler der Renaissance noch durch die Betonung der wissenschaftlichen Voraussetzungen für das Erzielen größtmöglicher Realitätsnähe, wie Geometrie, Optik und Anatomie, versucht, die Malerei in den Rang der *artes liberales* zu erheben,⁴²⁴ so zeichnet sich der ideale Maler nach der Vorstellung Testas durch ein umfassendes Erkenntnisstreben aus, welches ihn schließlich dazu befähigt, mit Hilfe seiner Kunst in ethisch-moralischem Sinne positiven Einfluss auf die Gesellschaft zu nehmen. Diese Überzeugung hat Testa mit Hilfe des Standbildes der *Felicità publica* in der rechten Hälfte des *Liceo* visuell erfahrbar gemacht.

420 Vgl. Schmitt, 2001, S. 43.

421 Vgl. Schmitt, 2001, S. 46.

422 Vgl. Schmitt, 2001, S. 48.

423 Vgl. Testa MS folio 15 verso und folio 17 recto, 1984, S. 237, 57.B. und S. 241, 59.A. Cropper konnte anhand eines anderen Platon-Verweises im Düsseldorfer Notizbuch belegen, dass Testa die von D. Bembo übersetzte Werkausgabe *Di tutte l'opere di Platone* (Venedig 1601) vorgelegen hat, vgl. Cropper, 1984, S. 234, 55.

424 Bereits Anthony Blunt hat darauf hingewiesen, dass auch Leonardo in seinen kunsttheoretischen Notizen im Zusammenhang mit der perfekten Wiedergabe menschlicher Affekte auf die moralische Absicht von Malerei eingegangen ist, obwohl sich die Malerei nach Leonardo jedoch noch vorrangig mit der Naturphilosophie befasst, während sich die Dichtung der Moralphilosophie widmet, vgl. Blunt, 1984, S. 35.

Die humanistische Erschließung von Platons Werk durch die Übertragung einzelner Schriften ins Lateinische, kulminierte schließlich Ende des 15. Jahrhunderts in der übersetzten Gesamtausgabe des Florentiner Humanisten und Philosophen Marsilio Ficino (Florenz 1484), welche die Grundlage für weitere Ausgaben und Kommentare und eine breitere Auseinandersetzung innerhalb einer kleinen, humanistisch gebildeten Gelehrten-schicht des 16. Jahrhunderts geliefert hat.⁴²⁵ Den Schriften des Aristoteles entsprechend wird auch das Werk Platons erst durch seine gegen Mitte des Jahrhunderts einsetzende Übertragung ins Italienische erschlossen und schließlich durch die von Testa verwendete Italienische Gesamtausgabe (Venedig 1601) prinzipiell allen lesekundigen Italiener zugänglich gemacht.⁴²⁶ Auch Pietro Testa ist - wie die Verweise auf ausschließlich italienische Kommentare und Übersetzungen in seinen Traktatnotizen belegen - der Mehrzahl seiner zeitgenössischen Künstlerkollegen entsprechend des Lateinischen nicht oder zumindest nicht in ausreichendem Maße mächtig. Die italienischen Übersetzungen der antiken Philosophie waren folglich für die Rezeption der darin enthaltenen kunsttheoretischen Aussagen grundlegend.

Somit scheint das im ausgehenden 16. Jahrhundert Verbreitung findende posttridentinische Bildverständnis hinsichtlich seiner moralisch-didaktischen Ausrichtung in Ansätzen bereits in Platons *Politeia* und deutlicher schließlich in der *Poetik* des Aristoteles eine Entsprechung und gleichzeitig auch seine Aufhebung zu finden, da nach den antiken Philosophen eben nicht die Vermittlung der katholischen Lehren, sondern moralphilosophischer Vorstellungen im Allgemeinen zur zentralen Aufgabe von Malerei erklärt wird. In Auseinandersetzung mit den neu erschlossenen kunsttheoretischen Positionen der antiken Philosophie ist Testa zu jener systematischen Parallelisierung von Malerei und Philosophie gelangt, welche schließlich für die Neuartigkeit der Ikonographie ursächlich ist.

Malerei ist nach Testa visuelle Philosophie; eine Vorstellung, die er im *Liceo*, in beindruckender Klarheit zu Papier gebracht hat. Mit Hilfe der antiken Autoren hat Testa also zu einer kunsttheoretischen Überzeugung gefunden, welche die Malerei nicht etwa auf die Darstellung religiöser Themen festlegt und in den Dienst der Kirche stellt, sondern für den umfassend gebildeten Maler - wie im *Liceo* selbst in überzeugender Weise vor

425 Zur Überlieferungsgeschichte von Platons Werk in der Renaissance und der Frühen Neuzeit vgl. Erler, 2007, S. 15ff.; Hankins, 1990, S. 4ff..

426 Vgl. Anm. 391. Bereits knapp ein halbes Jahrhundert zuvor, ist ebenfalls in Venedig eine italienische Ausgabe der *Politeia* erschienen, vgl. Platon, 1554.

Augen geführt - der Philosophie entsprechend die Darstellung von komplexen Abstrakta in Anspruch nimmt.

Auf diese Weise ist es Testa zugleich gelungen, sich von den ausgesprochen realitätsnahen Bildthemen der Bamboccianti, den sich großer Beliebtheit erfreuenden Genreszenen und Stilleben, zu distanzieren.⁴²⁷ Die Bamboccianti mussten aufgrund der Einfältigkeit ihrer Bildthemen die Kunstvorstellung der Renaissance, die Malerei als perfekte Naturnachahmung begreift, in den Augen Testas pervertieren. Eben nicht die Maler im Allgemeinen, sondern allein die Bamboccianti entsprechen nach Testa dem von Platon im 10. Buch der *Politeia* scharf kritisierten und letztlich aus dem Philosophenstaat ausgeschlossenen Künstlertyp:

„Sepriamo dunque i Pittori dalla feccia di costoro, chiamandoli scimie sporche e ridicole della natura; e quelli saranno riposti tra i divini Poeti in Parnaso, quando ~~il severo Platone~~ qualche severo pure li escludesse dalla sua repubblica come dei poeti fa. E per ciò conseguire è necessarissimo essere [...] in una parola [...] filosofo, per non mendicare tante cose che li appartengono“⁴²⁸

Dass Testa, obwohl er den Maler dem Philosophen gleich als Suchenden auf dem Weg zur Wahrheit versteht, seine im Zentrum des *Liceo* angeordnete Minerva durch die sie umgebenden Repräsentanten verschiedener Konfessionen in Richtung einer Divina Sapiencia umgedeutet, lässt vermuten, dass er – wie auch Zuccari – seine Inventio von vorne herein gegen mögliche Kritik von Seiten der Kirche abzusichern suchte. Auch Testa, der den stetigen Diskurs als das geeignete Mittel und das Festhalten an bloßen Meinungen als Gefahr und Hindernis auf diesem Weg verstanden hat,⁴²⁹ muss erkannt haben, dass ein verabsolutiertes wissenschaftliches Erkenntnisstreben nur allzu schnell in Konflikt zu den Glaubensgrundsätzen der Katholischen Kirche geraten konnte. Der von Papst Urban VIII. gegen Galileo Galilei geführte Prozess, der im Sommer des Jahres 1633 mit Galileis Abschwörung vom heliozentrischen Weltbild und dessen Verurteilung zum Abschluss gekommen war, hatte nur wenige Jahre vor Entstehen des *Liceo* ein epochales

427 Zu Testas Kritik an der Malerei der Bamboccinati vgl. Testa MS folio 18 recto, 1984, S. 245, 60.A.3. und Cropper, 1984, S. 104ff.

428 Vgl. Testa MS folio 18 recto, 1984, S. 245-246, 60.A.3.

429 Dem philosophengleich zu umfassender Weisheit strebenden Maler stellt Testa im Düsseldorfer Manuskript ein Negativbild des nicht vom Verstand, sondern von falschen Meinungen geleiteten schlechten Malers gegenüber: „Mostrerà, come per I contrarij, come soni ridicoli quelli che in altro modo vogli[o]no il nome di Pittore, e quelli che senza ragione di essa vogliono dar giuditio, mostrando essere ingnioransa non meno di chi poi, stordito per non intendere, fa quella sciocca conclusione la pittura essere opinione.“, Testa MS folio 17 verso, 1984, S. 243-244, 59.F. Ein weiteres in diesem Zusammenhang aufschlussreiches Zitat findet sich im Kontext von Testas Vision des Künstlerparnass im Düsseldorfer Manuskript: „[...] verso la sera, per quanto inte[n]do, col far una gita sul più rilevato di questo sito, e lì tutti presenti discorrere per tener in essi salda la verità e sca[ccia]rne ogni ombra d'opinione – errore [...] che à potuto legar molti quando non àno inteso ciò che sia e dov'è fondata la Pittura.“, ebd., MS folio 21 recto, S. 256, 63.

und öffentlichkeitswirksames Zeichen päpstlicher Stärke gesetzt.⁴³⁰ Es ist anzunehmen, dass Testa über dal Pozzo mit den wissenschaftlichen Bestrebungen der Accademia dei Lincei, welcher auch Galilei angehört hatte, in Kontakt gekommen ist. Mit der Verurteilung Galileis aufgrund der Widersprüche, welche sich zwischen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und biblischer Wahrheit auftaten, muss auch Testa erkannt haben, dass die kirchliche Lehre im barocken Rom zumindest offiziell über jede wissenschaftliche Erkenntnis erhaben war. Dieser durch die Verurteilung Galileis jäh gestoppte wissenschaftliche Aufbruch findet in Testas *Liceo della Pittura* seine bildliche Entsprechung, wenn Testa den Vertretern der praktischen und theoretischen Philosophie nicht einfach eine Minerva als Personifikation der Sapientia, sondern einer Sapientia Divina überordnet und damit die Autorität der Religion als Grenze allen künstlerischen Erkenntnisstrebens anzuerkennen weiss.

IV.2.3. Malerei und Philosophie - Zu Pietro Testas Künstlerbild, Federico Zuccaris *Idea de`Pittori* und der kunsttheoretischen Tradition

Wurden im Vorangegangenen die philosophischen Grundlagen von Testas Kunstvorstellung eingehend beleuchtet, so bleibt im Folgenden zu fragen, auf welche kunsttheoretische bzw. ikonographische Tradition Pietro Testa hinsichtlich des Vergleiches von Malerei und Philosophie zurückgreifen konnte. Während Maler und Kunsttheoretiker des 16. Jahrhunderts, über den auf das Horazsche Diktum "Ut pictura poesis" zurückgehenden Vergleich zwischen Malerei und Dichtung versucht hatten, die Malerei in den Rang einer freien Kunst zu erheben,⁴³¹ wagt Testa sowohl in seinen Traktatnotizen als auch im kunsttheoretischen Thesenblatt des *Liceo della Pittura* den Vergleich zwischen Malerei und Philosophie, als der Mutter aller Wissenschaften. Selbst Leonardo, welcher einen neuen, umfassend belesen und gebildeten Künstlertyp verkörperte,⁴³² hatte bekanntermaßen in seinen kunsttheoretischen Äußerungen nicht den Vergleich zwischen Malerei und Philosophie, sondern zwischen Malerei und Dichtung gesucht, und die Malerei aufgrund der Unmittelbarkeit ihrer optischen Mittel

430 Zu Galileis Prozess aufgrund seiner „schriftwidrigen“ Anschauungen und zu seiner Lehre über das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher und biblischer Wahrheit vgl. Loretz, 1966, S. 9-40 und S. 72-113.

431 Vgl. Lee, 1967, S. 3-7; Pfisterer, 2002 a, S. 271-287. Zur Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und dem Streben der Maler nach sozialer Aufwertung im 15. und 16. Jahrhundert, vgl. Blunt, 1984, S. 33-39.

432 Zu den thematischen Schwerpunkten von Leonardos 116 Bände umfassender Bibliothek, vgl. Kemp, 2008, S. 193f..

der Poesie übergeordnet.⁴³³ Die Philosophie hingegen hat Leonardo aufgrund ihrer im scholastischen Sinne ausschließlich abstrakten Methoden als eine Art Pseudowissen charakterisiert, das im Kopf beginnt und ebendort auch endet.⁴³⁴

Leonardo hat sich auch mit jener auf den antiken griechischen Lyriker Simonides zurückgehenden Bezeichnung der Malerei als „muta poesia“ (stumme Dichtung) auseinandergesetzt. Die negative Aussagekraft der Bildlichkeit erkennend, hat er betont, dass die Dichtung eben nicht wie bei Simonides als „pictura loquens“ (sprechende Malerei) sondern als „blinde Malerei“ zu bezeichnen sei und dass es wohl kaum besser wäre blind zu sein als stumm.⁴³⁵ Und so verwundert es nicht, dass diese in der Kunstliteratur anzutreffende Bildlichkeit der Malerei im Kontext autoreferentieller Bildfindungen kaum zur Darstellung gelangt ist, obwohl sie in das bedeutenste Ikonographische Handbuch des Barock, in Cesare Ripas *Iconologia*, als weibliche Gestalt mit verbundenem Mund Aufnahme gefunden hat.⁴³⁶ Eine der seltenen Darstellungen dieser Pictura-Personifikation findet sich in den *Diàlogos de la pintura* des Vicente Carducho (Abb. 62),⁴³⁷ welcher mit seinem älteren Bruder Bartolomeo als Schüler Federico Zuccaris überliefert ist.⁴³⁸ Im Jahr 1585 ist Vicente Carducho seinem Lehrer an den Hof Philipps II. gefolgt, wo er schließlich im 17. Jahrhundert die Rolle eines der führenden Vertreter der Akademiebewegung in Madrid einnehmen sollte.⁴³⁹ Carducho hat in der Illustration zum vierten Dialog durch die Gegenüberstellung von Malerei und Dichtkunst und den Zusatz „Pictoribus promiscuum obiectum atque poetis“ zu demonstrieren versucht, dass die Malerei bei der Wahl ihres Gegenstandes nicht etwa ausschließlich an die Schöpfungen der Natur gebunden ist, sondern jenen der Dichtung entsprechend völlig frei zu wählen vermag. Obwohl sich die Malerei auf einem Thron niedergelassen hat, erscheint sie jedoch aufgrund ihres durch eine Binde verschlossenen Mundes im Vergleich zur Poesie als gehandikapt und damit als unterlegen.

433 Zur Überlegenheit der Malerei gegenüber der Poesie und der zentralen Bedeutung des Sehsinns bei Leonardo vgl. Kemp, 2008, S. 71-78 und S. 194; Leonardo da Vinci, 1882, S. 13-32.

434 Zu Leonardos Beurteilung der Philosophie vgl. Kemp, 2008, S.69; Lee, 1967, S. 6.

435 Vgl. Blunt, 1984, S. 36; Richter, 1880-83/1939, §653, S. 369.

436 Vgl. Ripa, 1986, Bd.II, S. 122: „Donna bella, con capelli negri & grossi, sparsi, & ritorti in diverse maniere, con le ciglia inarcate, che mostrino pensieri fantastichi, si cuopre la bocca con una fascia legata dietro à gli orecchi, con una catena d'oro al collo, dalla quale penda una maschera, & abbia scritto nella fronte, *imitatio*. Terrà in una mano il penello, & nell'altra la tavola [...]“

437 Zu Carduchos Traktat und den darin enthaltenen Illustrationen vgl. Wązbiński, 1990, S. 435-447; Kubler, 1965, S. 439-445. Eine entsprechende Personifikation der Malerei findet sich auch auf der Rückseite einer 1611 zu Ehren der römischen Malerin Lavinia Fontana geprägten Medaille, vgl. Woods-Marsden 1998, S. 208, Abb. 136.

438 Vgl. Lanciarini, 1893, S. 57.

439 Vgl. Scholz-Hänsel, 1997, S. 370f.; Waldmann, 1997, S. 371ff.; Acidini-Luchinat, 1999, Bd.II, S. 167.

Federico Zuccari hingegen war es bereits im *Lamento della Pittura* mit Hilfe der oberen Darstellungshälfte des Bild im Bild, also mit der Szene vor Jupiter gelungen, jene Lautlosigkeit und Unmittelbarkeit der Malerei nun auch im Medium des Bildes als positives Charakteristikum herauszustellen. Während mit Maske und Büchern auch die Attribute der Poesie und Komödie, Calliope und Thalia, vor den in Wehklagen versunkenen Musen am Boden liegen, ist es gerade die der Sprache nicht mächtige Personifikation der Malerei, welche als Repräsentantin der anderen Künste vor Jupiter tritt und mit der Leinwand das lautlose aber eben keineswegs stumme Produkt ihres Schaffens für sich sprechen lässt. Gerade jene stumme aber ausgesprochen eindrucksvolle Argumentation der Malerei schafft es, Jupiter als Unterstützer der Tugend auf Erden für sich einzunehmen. Durch die Inszenierung der Malerei in einer die Ikonographie des Götterrates mit jener des Parnass in singulärer Weise verknüpfenden Szenerie ist es Zuccari erstmals gelungen, das bisher im Medium des Bildes stärker als Mangel denn als Stärke erscheinende Charakteristikum nun in neuartiger Weise bildlich umzusetzen und die Lautlosigkeit bzw. die visuelle Unmittelbarkeit als Argument für die Vorrangigkeit der Malerei unter den Künsten ins Feld zu führen.

Auch Testa hat die Malerei an der Dichtung gemessen, wenn er etwa wie in seiner um 1642 zu datierenden und 1648 ebenfalls von Giovanni Giacomo de Rossi in Rom herausgegebenen Radierung *Der Triumph der Malerei auf dem Parnass* (Abb. 48), das Reich der Dichtkunst zum Ziel der Malerei erklärt.⁴⁴⁰ Die sich von links nach rechts über das Querformat erstreckende Komposition ist, den drei kurzen Bildunterschriften entsprechend, in drei Abschnitte gegliedert. Zur Linken über dem Motto "AFFECTUS EXPRIMIT" sind verschiedene menschliche Affekte zur Darstellung gelangt (u.a. Liebe, Stärke, Schwäche, Schmerz), welche es sich für den Maler anzueignen und zu überwinden gilt. Ins Zentrum seiner Bildfindung jedoch hat Testa einen von einem Regenbogen überwölbten Triumphwagen der Malerei gestellt, unter welchem die Zeile "ARCUM MERETUR" angeordnet ist. Ähnlich wie in Zuccaris *Lamento della Pittura* wird die Malerei auch hier als über den unter den Rädern des Wagens liegenden Neid erhaben gezeigt. Die von den drei Grazien mit Lorbeer bekränzte Malerei wird von Testa beim Bemalen einer schildartigen Tafel gezeigt. Da auch dieses Blatt Girolamo Buonvisi gewidmet ist, zeigt die Malfläche den Stern als Imprese der Familie Buonvisi. Der Wagen der Malerei steuert unterdessen auf die zur Rechten angrenzende Darstellung des

⁴⁴⁰ Zur Datierung und Ikonographie des Blattes vgl. Cropper, 1988 b, Kat. Nr. 73, S. 151-155.

Musenberges zu. Über den Worten "PARNASO TRIUMPHAT" erhebt sich der Parnass, welcher nach antiker Vorstellung als Sitz Apollons und der Musen und damit als Reich der Dichtkunst galt. Die Musen, welche sich neben ihren Attributen durch ihre Neunzahl ausweisen, scheinen in der Radierung Testas bereits am Fuße des Berges auf die Ankunft der Malerei zu warten. Im Hintergrund erscheint Pegasus, welcher mit seinem Hufschlag den Quell der Hippokrene, den Quell höchster dichterischer Inspiration, aus dem Berg Helicon hervorströmen lässt, während am höchsten Punkt desselben bereits all jene vor dem Ruhmestempel warten, welche bereits von dem besagte Quell getrunken haben. Die beiden zeichnenden Affen, die sich in einer seitenverkehrten Vorzeichnung (Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M.) am Fuße des Berges niedergelassen haben, sind bei der Ausführung der Radierung nicht umgesetzt worden.⁴⁴¹ Als Repräsentanten einer auf das reine Nachäffen der Natur beschränkten Malerschaft sind sie dazu gezwungen, dauerhaft am Fuße des Berges zu verweilen.⁴⁴² Durch diese Gegenüberstellung hätte die Aussage des Blattes sicher noch an Deutlichkeit gewonnen, jedoch scheint die unvermeidbare Nähe zum gerade nicht auf diesen Teil der Künstlerschaft bezogenen Motto "PARNASO TRIUMPHAT" und die Notwendigkeit, den Rotulus für die Dedicatio unterzubringen, Testa schließlich von der Ausführung der Maleraffen abgehalten zu haben.

Auch im vermutlich Mitte der 1640er Jahre entstandenen Blatt *Triumph des Künstlers auf dem Parnass* (Abb.50) wird das Reich der Musen und Poeten von Testa zum Ziel des bildenden Künstlers erklärt. Wie die Bildunterschrift an dieser Stelle deutlich macht, ist es wie im *Liceo* das fortwährende Streben nach Weisheit, das den Künstler zu seinem Ziel zu führen vermag: "O Divium Sapientiae Lumen: Tu à monstros turpibus retrahis Mortales: Tu duchis ad immortales Musas."⁴⁴³

Dass Testa den traditionellen Vergleich zwischen Malerei und Dichtung aber gleichzeitig als unzufriedenstellend empfunden haben muss, als einen Vergleich, welcher den besonderen Fähigkeiten und Qualitäten der Malerei kaum gerecht wird, macht die folgende Passage der Düsseldorfer Traktatnotizen deutlich:

"Solo quella faccia che li si cinge la rosata bocca non ho saputo vedere, ma sento che parla tra i suoi [...]"⁴⁴⁴

441 Vgl. Cropper, 1988 b, Kat. Nr. 73, S. 154.

442 Vgl. Cropper, 1988 b, Kat. Nr. 73, S. 154. Zur Bedeutung der Maleraffen, welche auch in der Radierung *Winter* aus Testas graphischer Folge der *Vier Jahreszeiten* zur Darstellung gelangt sind, und zum autoreferentiellen Gehalt derselben vgl. Cropper, 1974 b, S. 249-278.

443 Zitiert nach Cropper, 1988 b, Kat. Nr. 102, S. 224.

444 Vgl. Testa MS folio 21 recto, 1984, S. 256, 63.

Die Binde vor dem Mund der Pictura, jenes vielmehr als Schwäche, denn als Auszeichnung erscheinende Attribut der Malerei, konnte Testa im Kontext seiner im Düsseldorfer Notizbuch beschriebenen Vision eines Künstlerparnass nicht erkennen. Seine Malerei ist des Rendens mächtig und somit ganz in Leonardos Sinne der Dichtung aufgrund der Unmittelbarkeit der optischen Wirkung vielmehr über- als unterlegen. Und so hat Testa die Malerei an anderer Stelle als „molto più pura e naturale sia della Poesia“⁴⁴⁵ beschrieben.

Weshalb aber hat Testa gerade in seinem komplexesten kunsttheoretischen Blatt, dem *Liceo della Pittura*, die Malerei nicht an der Dichtkunst gemessen, sondern seine Schule der Malerei zu einem Ort der Philosophie erklärt? Die Auseinandersetzung mit der innovativen Ikonographie des Blattes sowie mit Testas Traktatnotizen hat gezeigt, dass das Potential für eine systematische Gegenüberstellung von Malerei und Philosophie in der Gemeinsamkeit beider Professionen begründet liegt, einen theoretischen mit einen praktischen Teil, bzw. mathematisch-naturwissenschaftliche Kenntnisse mit moralisch-didaktischen Zielsetzung zu vereinen. Zudem verleiht der von Testa gewählte Vergleich mit der Philosophie, der Mutter aller Wissenschaften, einem gesteigerten Selbstbewusstsein auf Seiten der Malerschaft Ausdruck, da nun mit der Philosophie auf eine Art Meta-Wissenschaft, auf eine dem Panorama der Wissenschaften und Künste übergeordnete Instanz verwiesen wird. Der Vergleich zwischen Philosophie und Malerei zeigt, dass es nicht mehr vorrangig darum geht, die Malerei über den Vergleich mit der Dichtung in den Rang einer Freien Kunst zu erheben,⁴⁴⁶ sondern vielmehr der Malerei eine deutliche Vorrangstellung unter den Freien Künsten einzuräumen. Dieses Interesse lag, wie bereits im vorangegangenen Kapitel gezeigt werden konnte, auch Zuccaris Entwurf zum *Lamento della Pittura* zu Grunde, welcher in der oberen Darstellungshälfte die stumme Wortführerin Pictura den Musen, als Repräsentanten der Künste, vorangestellt hatte. Während explizite Verweise auf eine Analogie zwischen Malerei und Philosophie in Zuccaris Bildfindung jedoch ausgeblieben sind, wird man auf der Suche nach der Tradition dieses Vergleiches dennoch in den Kunsttheorien des ausgehenden 16. Jahrhunderts, in Giovanni Paolo Lomazzos *Idea del Tempio della Pittura* (Mailand 1590) und in Federico Zuccaris *Idea di Pittori, scultori ed architetti* (Turin 1607) fündig. Im

⁴⁴⁵ Vgl. Testa MS folio 19 recto, 1984, S. 249, 60.A.8.

⁴⁴⁶ Zum Prozess der Ausgliederung der schönen Künste (*Arti di disegno*) aus den mechanischen Künsten um die Mitte des 16. Jahrhunderts und die Paragone-Debatte vgl. Blunt, 1984, S. 33-39.

8. Kapitel seines Traktates weist Lomazzo, der Tradition von Vitruvs Idealvorstellung eines Architekten entsprechend, auf die Notwendigkeit hin, sich als Maler im Sinne einer möglichst perfekten Naturwiedergabe in zahlreichen wissenschaftlichen Disziplinen auszukennen und somit also letztlich über die umfassenden intellektuellen Fähigkeiten eines Philosophen zu verfügen:⁴⁴⁷ “Finalmente il vero Pittore dovrebbe essere tutto Filosofo, per poter ben penetrare la natura delle cose, & có ragione dare à ciascheduna la quantità de i lumi che gli si deve.”⁴⁴⁸ Lomazzos Künstlerbild bleibt jedoch im Gegensatz zu Testas visueller Inszenierung noch ganz auf den Vergleich mit der theoretischen Philosophie konzentriert und offenbart an dieser Stelle ihre Nähe zu den kunsttheoretischen Überzeugungen der Renaissance, in deren Mittelpunkt die wissenschaftliche Perfektion der Naturwiedergabe gestanden hatte.

Auch in Zuccaris Traktat trifft man - wenn auch weniger pointiert - auf den Vergleich zwischen Malerei und Philosophie.⁴⁴⁹ Aufgrund Zuccaris zeitgenössischer Berühmtheit und seiner herausragenden Bedeutung für die Anfänge der römischen Accademia di S. Luca wird Testa, der sich in Rom ebenfalls im Umfeld der Akademie befand und in kunsttheoretischer Hinsicht sehr belesen war, Zuccaris 1607 erschienene *Idea* mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt gewesen sein. Seiner keineswegs traditionslosen Vorstellung eines zweigeteilten künstlerischen Schaffensprozesses entsprechend hat Zuccari seine Schrift in zwei Bücher gegliedert.⁴⁵⁰ Während das erste Buch dem *disegno interno*, der Entstehung des geistigen Bildes, gewidmet ist, befasst sich das zweite Buch mit dem *disegno esterno*, also mit der praktischen Umsetzung desselben. Zuccaris Ziel ist es, die Zeichnung mit Hilfe eines an der Gedächtnistheorie des Aristoteles orientierten Bildverständnisses,⁴⁵¹ nach welchem alles Denken in geistigen Bildern geschieht, als fundamentales Prinzip aller Wissenschaften und Künste nachzuweisen. Und schließlich gelingt es Zuccari auf diese Weise der Malerei, welche Kenntnisse aller anderen Wissenschaften in sich trägt und auch in ihrer praktischen Umsetzung jenem geistigen Bild am nächsten bleibt, eine Vorrangstellung unter den freien Künste einzuräumen.⁴⁵² Zuccari muss sich jedoch im Zuge dieser Argumentation bewusst gewesen sein, dass

447 Vgl. Cropper, 1971, S. 288.

448 Lomazzo, 1965, S. 37-38.

449 Vgl. Williams, 1997, S. 145.

450 Vgl. Kemp, 1974, S. 219-240.

451 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 152 und S. 182f.. Zu Aristoteles gedächtnistheoretischer Abhandlung *De memoria et reminescentia* und der Abhängigkeit des Denkvorgangs von dem Vorhandensein eines Vorstellungsbildes vgl. Manegold, 2004, u.a. S. 63.

452 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 283ff..

allein die Philosophie die dem disegno zugewiesene Rolle als prima causa aller wissenschaftlicher und geistiger Intelligenz streitig machen könnte. Denn im XII. Kapitel seiner Malereitheorie weist er schließlich einen entsprechenden Anspruch der Philosophie zurück, indem er die geistigen Spekulationen derselben ebenfalls vom Prinzip des *disegno interno* abhängig macht bzw. mit diesem gleichzusetzen versucht:⁴⁵³

“... essere speculatione Ideale di concetto, di forma, d'ordine, e di ragione di qualche proposito: la qual filosofia, e filosofare è un Disegno, e disegnare metaforico, nella mente.[...] Così chiaro si comprende che la filosofia, e l' filosofare astratto è un Disegno, e Disegnare imaginativo reale nella mente.”⁴⁵⁴

Diese Gleichsetzung der Philosophie mit dem Entwurf einer geistigen Zeichnung⁴⁵⁵ muss konsequenterweise im Rückschluss bedeuten, dass der geistige Entwurfsprozess des Malers (*disegno interno*) mit dem Akt des Philosophierens gleichgesetzt werden kann und es sich somit nach Zuccari beim Maler um einen Philosophen handelt, welcher jedoch zusätzlich im Besitz praktischer künstlerischer Fähigkeiten sein muss. Darüber hinaus fordert Zuccari vom Maler ein profundes Wissen über die eigene Profession und betont in diesem Zusammenhang - entgegen der Kritik zahlreicher Berufsgenossen - die zentrale Bedeutung, welche dem philosophischen Diskurs im Kontext der künstlerischen Ausbildung beizumessen ist:

„[...] è cosa degna di mille lodi il sapere; ne senza discorso si può intendere, & il saper molte cose della natura, & filosofare sopra le proprie professioni fa l'artefice universale, copioso, & dotto, la cui filosofia, & discorsi rendono sempre l'intelligenza, & la parttica più sicura e certa.”⁴⁵⁶

Dem Diskurs wird nach Zuccari auf dem Weg zu einem umfassenden Wissenserwerb grundlegende Bedeutung zugewiesen, da nur der gelehrte und ideenreiche Maler, der im Besitz eines lebendigen und freien Geistes ist, auch die Praxis erfolgreich zu nutzen weiß. Und so scheint in Testas unter dem Motto „Intelligenza et Uso“ stehender Radierung geradezu Zuccaris kunsttheoretische Überzeugung von der Notwendigkeit eines universal gebildeten Malers sowie der Abhängigkeit jeder Form von Wissenschaft vom Prinzip des *disegno*⁴⁵⁷ zum Ausdruck zu kommen. Auch nach Testa handelt es sich

453 Zur Bedeutung der Philosophie in der Kunsttheorie Zuccaris vgl. auch Williams, 1997, S. 136.

454 Zuccaro, 1961, S. 280.

455 Vgl. Williams, 1997, S. 144f..

456 Zuccaro, 1961, S. 182.

457 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 285-286: “Parimente ogn'altra scienza intelletiva, e prattica, Rettorica, Grammatica, Historia, Poesia, Musica, e quante ne sono, e possono essere, in particolare, & universale, troveremmo che tutte vengono alimentate, & avviate dal Disegno sì in theorica, come in prattica, & haver tutte le loro particolari proprietà, e facultà di scienza, professione, e prattica, e quelle che sono subalterne principali oltre alle prime già dichiarate troveremmo, che le matematiche scienze con la loro dimonstratione certa, e chiara à quietare l'intelletto, il tutto fà con

beim Maler um einen Philosophen im Sinne eines über den fortwährenden Diskurs zu universaler Bildung vordringenden Gelehrten, der diese umfassenden intellektuellen und moralischen Fähigkeiten zusätzlich mit entsprechenden technischen Fertigkeiten verbindet.⁴⁵⁸ Jenem bereits in der spätmanieristischen Kunsttheorie nachweisbaren, selbstbewussten Ideal, nach welchem sich der Maler nicht mehr allein als Vertreter einer freien Kunst, sondern vielmehr als malender Philosoph begreift, hat Testa in seiner komplexen kunsttheoretischen Bildfindung des *Liceo della Pittura* jedoch erstmals in visueller Form Ausdruck verliehen.

Dass Testa sein kunsttheoretisches Blatt schließlich nicht der Bezeichnung der wohl berühmtesten antiken Philosophenschule entsprechend als „Accademia della Pittura“, sondern im Rückgriff auf die Philosophenschule des Aristoteles mit *Liceo della Pittura* betitelt hat, liegt - wie im Vorangegangenen erstmalig nachgewiesen werden konnte – vorrangig in seiner Kritik an der zeitgenössischen Accademia di S. Luca begründet. Dass Testa darüber hinaus in der Tradition Zuccaris eine besondere Nähe zur aristotelischen Philosophie empfand, welche zudem jene für die Komposition des *Liceo* grundlegende Untergliederung in einen theoretischen und einen praktischen Zweig hervorgebracht hat, wird zudem seine Titelwahl beeinflusst haben.⁴⁵⁹ Anders als für Cortona, welcher der posttridentinischen Mode entsprechend meist nach detaillierten Programmen gearbeitet hat und der sich schließlich sogar geweigert haben soll, die Themen für seine Gemälde selbst zu wählen,⁴⁶⁰ bedeutet Malerei für Testa mehr als eben nur eine spektakuläre Umsetzung vorgegebener Inhalte. Um das von Testa formulierte Ideal zu erreichen, muss der Maler dem aristotelischen Philosophiebegriff und dem Motto des *Liceo* folgend „Intelligenza“ und „Uso“ in vollkommener Weise in Einklang bringen.

Aufgrund der hervorgehobenen Rolle, welche der Mathematik im *Liceo* und auch in Testas Traktatnotizen zugewiesen worden ist,⁴⁶¹ hat Elizabeth Cropper eine Verbindung

l'aiuto, e favor del Disegno: L'Astrologia attende e pretende al corso, e movimento de' Cieli, e delle Stelle: L'Arithmetica al numero, & al peso: La Geometria al misurare: La Fisica, e Chirugia alla sanità, e conservatione del corpo humano: la Dialettica al Disporre: La Logica al definire, dividere, & argomentare. La Rethorica al persuadere. La Grammatica all'ordine del imparare, & ammaestrare l'huomo. L'Historia al descrivere i fatti nobili, e la memoria delle cose della natura, e costumi: La Poesia al cōporre historie, e favole a giusti humani: La Musica al suono, all'armonia di voce, e cōcerti, e qualunque altra si sia, tutte hanno particolari proprietà, e facoltà: niuna però troveremmo attendere, né pretendere essere generale in aiuto dell'altre, ò di versare propriamente à torno, ò intorno alle forme, figure, e instrumenti particolari, e chiariscano i concetti, & ammaestrano l'intelletto in genere, eccetto che esso Disegno intellettuale, e pratico, che opera per tutto, & il tutto mostra, insegna, chiarisca, dichiara.”

458 Vgl. Testa MS folio 21 recto, 1984, S. 256f..

459 Zur aristotelischen Ausrichtung von Zuccaris Kunsttheorie vgl. u.a. Williams, 1997, S.140f..

460 Vgl. Haskell, 1996, S. 25-26, Anm. 31.

461 Vgl. Testa MS folio 14 verso, 1984, S. 229: “Quelle arti che più partecipano delle matematiche sono più nobili perché hopera[no] con più vere ragioni. La Pittura hopera con l'arte e dimostrazioni matematiche, havendo di bisogno del numero per l'armonia e della geometria per la quantità con le ragioni del vedere, del che è escluso del tutto la

zwischen Testas Kunstauffassung und der kunsttheoretischen Überzeugung Federico Zuccaris abgelehnt, welche die Malerei aus jeglicher Abhängigkeit von den mathematischen Wissenschaften zu befreien suchte.⁴⁶² Zuccari wendet sich ausdrücklich gegen die Vorstellung, dass die Malerei der Mathematik oder genauer der Geometrie unterzuordnen sei, da sie von dieser ihre Regeln erhalte. Denn er betont, dass die Malerei sich eben nicht an der Mathematik, sondern an den Maßverhältnissen der Natur orientiert, und somit keineswegs auf die mathematische Vermittlung der dort vorzufindenden Maß- und Proportionsverhältnisse angewiesen ist.⁴⁶³ Ein allzu festes Regelwerk für Proportion und Konstruktion, wie es in Dürers Lehren Ausdruck gefunden hatte, steht nach Zuccari vielmehr der Ausübung guter Malerei im Wege, für welche es eines freien künstlerischen Geistes (*l'ingegno sciolto*) und eines unabhängigen Urteilsvermögens (*giudizio*) bedarf.⁴⁶⁴ Zuccari spricht sich also keineswegs prinzipiell gegen die Anwendbarkeit mathematischer Regeln, sondern vielmehr im Sinne der Vorrangigkeit der Malerei gegenüber den mathematischen Wissenschaften gegen eine Verabsolutierung derselben aus, denn der ideale Maler muss nach Zuccari dem antiken Philosophen gleich, universal gebildet und zugleich durch die Bereitschaft zum Diskurs über jegliche Form von Dogmatismus erhaben sein.

Auch in Testas *Liceo della Pittura* wird das Erlangen des *Giudizio*, also der eigenständigen Urteilsfähigkeit des Malers, in Anschluss an die technische Perfektion durch das Studium nach Natur und Kunst zur zentralen Zugangsvoraussetzung erklärt, bevor es für den fortan philosophengleich in Erscheinung tretenden Künstler darum geht, sich zunächst mit den einzelnen Wissenschaftsbereichen der theoretischen und schließlich der praktischen Philosophie auseinanderzusetzen. Auch wenn Zuccari und Testa sich bezüglich ihrer Argumentationsführung, und dabei wohl am deutlichsten hinsichtlich ihrer Beurteilung der Mathematik unterscheiden, stimmen beide hinsichtlich der

s[c]ultura, e si fa chiaro quanto più sia inferiore." Testa versucht hier mit dem Hinweis auf die Rolle, welche die mathematischen Wissenschaften für die Malerei im Zusammenhang mit der Schaffung einer räumlichen Illusion auf der Fläche einnehmen, die Paragone-Frage zwischen Malerei und Skulptur aufgrund der Nähe der Malerei zur rationalen und abstrakten Konstruktionsweise der mathematischen Wissenschaften, zugunsten der Malerei zu entscheiden. Gleichzeitig findet sich aber bei Testa – wie auch die Darstellung des *Liceo* durch ihre gleichwertige Gegenüberstellung von theoretischer und praktischer Philosophie unmissverständlich deutlich macht – keinerlei Hinweis dafür, dass die mathematischen Wissenschaften, welche an um die naturwissenschaftlichen Disziplinen Geographie und Astrologie erweitert sind, als die zentrale Grundlage der Malerei, oder sogar als dieser übergeordnet verstanden werden.

462 Vgl. Cropper, 1971, S. 290. Cropper sieht Testas kunsttheoretische Überzeugungen aufgrund der hervorgehobenen Rolle, welche der Mathematik zugewiesen wird, vielmehr in Verbindung mit Lomazzos *Trattato della Pittura*, vgl. ebd. S. 288. Bereits Marabottini hat auf diese Differenz zwischen Testa und Zuccari hinsichtlich der Bedeutung der Mathematik hingewiesen, vgl. Marabottini, 1954, S. 232.

463 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 250.

464 Vgl. Zuccaro, 1961, S. 250.

zentralen Zielsetzung ihrer kunsttheoretischen Überzeugungen jedoch überein: Wie sich anhand der visuellen Kunsttheorie in Zuccaris *Lamento della Pittura* und Testas *Liceo della Pittura* nachvollziehen lässt, hat sowohl Zuccari als auch Testa versucht, eine Nobilitierung der Malerei im Sinne einer Metawissenschaft zu erreichen. Die visuelle Umsetzung jenes Vergleiches mit der Philosophie als der Mutter aller Wissenschaften, welche den Maler als Philosophen mit zusätzlichen künstlerischen Fertigkeiten versteht, kann jedoch allein für Testa nachgewiesen werden. Testas um 1638 entstandene Radierung des *Liceo della Pittura* muss folglich als die erste Arbeit gelten, welche jenen kunsttheoretischen Ansatz in das Medium des Bildes überträgt und den Schritt zu einer systematischen Gegenüberstellung von Malerei und Philosophie in beeindruckender ikonographischer Dichte wagt.

IV.2.4. Die Malerei im Kontext von Philosophie und Dichtung – Testas *Liceo della Pittura* und die antike Bildbeschreibung der *Tabula di Cebete*

Der Vergleich mit Raffaels *Schule von Athen*, welche für die Komposition von Testas *Liceo della Pittura* sowohl mit Blick auf die Raumkonstellation, als auch auf das dargebotene Wissenschaftspanorama vorbildstiftend gewesen ist, offenbart zugleich aber einige grundlegende Differenzen zwischen beiden Bildfindungen. Denn für zwei zentrale Motive in Testas Schule der Malerei, für das Abschreiten eines idealen Ausbildungsweges und die eigenwillige Kombination aus Wissenschaftsvertretern und Allegorien lässt sich Raffaels berühmte Schule der Philosophie nicht als Vorbild nachweisen. Aus diesem Grund soll abschließend erstmals der Frage nachgegangen werden, auf welche ikonographische Tradition Testa mit Blick auf diese, für die Aussage des *Liceo* grundlegenden Motive zurückgreifen konnte.

In einer im Jahre 1571 entstandenen Zeichnung des Mailänder Malers und Kunsttheoretikers Giovanni Paolo Lomazzo trifft man auf jenes Motiv der über eine Stufenfolge ins Reich der Kunst emporstrebenden Knaben (Abb.63). Während anfänglich noch zahlreiche antike Gottheiten und Personifikationen auf beiden Seiten der Stufen den Weg des Künstlers säumen, ist das am oberen Ende der Treppe befindliche Reich der Kunst gänzlich den ins Studium versunkenen Vertretern der bildenden Künste vorbehalten.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Zur Ikonographie des Blattes vgl. Winner, 1983, S. 431; Mai/Wettengl, 2002, Kat. Nr. 1, S. 193.

Auch in Zuccaris Zeichnung des *Giardino delle Virtù* (Abb.22), in welcher der Gipfel des Tugendberges mit dem Reich der Artes, und damit der Wissenschaft, gleichgesetzt wird, trifft man auf das Thema des Aufstieges. Stärker als in der Zeichnung Lomazzos vermischen sich bei Zuccari auch innerhalb jener unter der Herrschaft Apolls stehenden Gipflezone Allegorien mit Vertretern der Freien Künste. Diese Vermischung lässt sich vor allem für die markanten Figurengruppen um Geometria und Astronomia nachweisen, welche Zuccari – von der bisherigen Forschung unerwähnt - aus der 1565 von Cornelis Cort nach Frans Floris gestochenen Serie der *Sieben Freien Künste* übernommen hat.⁴⁶⁶ Anders als bei Testa aber treten bei Zuccari allein Personifikationen von Künsten und Wissenschaften in Erscheinung, während bei Testa darüber hinaus mit Felicità Publica und Divina Sapientia Personifikationen von moralisch-weltanschaulichem Gehalt das Geschehen beherrschen.

Als gemeinsame Quelle, auf welche nicht nur wie von der bisherigen Forschung vorgeschlagen Zuccaris,⁴⁶⁷ sondern auch Testas Bildfindung zurückzuführen ist, lässt sich die antike Bildberschreibung der *Tabula di Cebete* vermuten, welche im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts im Medium der Graphik und Malerei eine feste Bildtradition ausgeprägt hat.⁴⁶⁸ Durch mehrere antike Zeugnisse, u.a. durch den antiken Philosophiehistoriker Diogenes Laertios, wurden dem Philosophen Kebes drei Dialoge zugeschrieben, von denen nur die *Tabula* (Pinax) überliefert ist.⁴⁶⁹ In der Suda, dem umfangreichsten erhaltenen byzantinischen Lexikon, wird der Philosoph Kebes aus Theben als ein Schüler des Sokrates beschrieben, was die Identifizierung des Autors der *Tabula* mit dem gleichnamigen Dialogpartner des Sokrates in Platons *Phaidon* zur Folge hatte und die Bildbeschreibung fälschlicherweise in den engeren Umkreis der Werke sokratisch-platonischer Philosophie gerückt hat.⁴⁷⁰ Auch wenn bereits Mitte des 16. Jahrhunderts Zweifel an der zeitlichen Einordnung des Textes aufkamen, konnte die *Tabula di Cebete* erst durch die neuere Forschung als eklektisches Werk beurteilt und in das 1. Jahrhundert n. Chr. datiert werden. Den Humanisten jedoch hatte sich der Text noch als philosophische Schrift eines Sokrates Schülers in besonderer Weise zu Studienzwecken empfohlen. Während Lateinische Übersetzungen des griechischen

466 Vgl. Anm. 150.

467 Zum Einfluss des Themas der Tavola di Cebete auf Zuccaris *Giardino delle Virtù* vgl. Volpi, 2004, S. 137.

468 Zur *Tabula di Cebete* und ihrer ikonographischen Tradition vgl. Schleier, 1973, S. 32-54; Weddigen, 2003, S. 99f..

469 Vgl. Diogenes Laertius, 1921, Bd. 1, Buch II, 125, S. 119. Zur historischen Einordnung, Überlieferung und Rezeption des Dialoges der *Tabula di Cebete* vgl. im Folgenden, Schleier, 1973, S. 9-32; Weddigen, 2003, S. 97ff..

470 Vgl. auch Mascardi, 1638, Vorbemerkungen zur Person Cebetis.

Originals bereits seit Ende des 15. Jahrhunderts kursierten, wurde im Jahr 1538 schließlich die erste italienische Übersetzung von F. Coccio in Venedig verlegt.

Ausgangspunkt für die Beschreibung einer allegorischen Darstellung des Lebensweges stellt die Verwunderung einer Gruppe von Tempelbesuchern über ein dort angebrachtes Gemälde dar, dessen Inhalt den interessierten Besuchern durch einen hinzukommenden Alten erläutert wird.⁴⁷¹ Das Weihbild zeigt eine vielfigurige Allegorie des menschlichen Lebensweges, welcher im Idealfall über drei konzentrische und in ihrer Höhe gestaffelte Mauerringe hinweg zum Gipfel, dem Ort der Seeligkeit und Philosophie führt.⁴⁷² Auf diese Weise ergeben sich vier getrennte Bereiche, welche jeweils durch einen schmalen Zugang miteinander verbunden und mit einer reichen Anzahl von Personen angefüllt sind, unter welchen sich sowohl Allegorien der Tugenden und Laster als auch Vertreter verschiedenster Wissenschaften befinden.

Der angenommene Sokrates-Bezug des Stoffes wird auch in einem wohl um 1560/70 in Venedig erschienenen Holzschnitt deutlich, welcher Cebete, den Autor des Dialoges, und Sokrates, der damals noch für dessen Lehrer gehalten wurde, in den beiden unteren Ecken des großformatigen Blattes zeigt (Abb.64). Zwischen den beiden lagernden Philosophen weist ein bärtiger Greis, die Personifikation des Genio, all diejenigen, die gerade dabei sind, die erste Pforte zu passieren und in das Leben einzutreten, den rechten Weg.⁴⁷³ Der Bereich, der sich gleich hinter dem Eingang anschließt, steht im Zeichen der Unbeständigkeit und des Betruges, dessen Personifikation sich auf einem Thron niedergelassen hat und den Ankömmlingen vom Trank der Unwissenheit und des Irrtums reicht. Folglich ist dieser Ort von falschen Meinungen und lasterhaftem Verhalten beherrscht. Auch hinter der nächsten Pforte, also in dem Bereich, in dem all jene vorstoßen, welche nach wahrer Bildung suchen und in der Lage sind, den Bereich des Lasters hinter sich zu lassen, sind noch immer falsche Meinungen präsent. Unter diese Vertreter von Wissenschaft und Künsten haben Mitte des Jahrhunderts entgegen der Textgrundlage in den italienischen Darstellungen auch Vertreter der bildenden Künste Aufnahme gefunden (vgl. Abb.65-67).⁴⁷⁴ Auffällig an der Darstellung des vorliegenden

471 Vgl. Tavola di Cebete, 1982, S. 40-43; Schleier, 1973, S. 55f..

472 Vgl. Schleier, 1973, S. 75.

473 Für eine die einzelnen Stationen der antiken Bildbeschreibung zusammenfassende Paraphrase vgl. im Folgenden Schleier, 1973, S. 65-72.

474 Vgl. Tavola di Cebete, 1982, S. 60-61: "Poeti –rispose –retori, dialettici, musici, aritmetici, geometri, astronomi, edonisti, peripatetici e critici, e quanti altri sono simili a questi." Ein 1549 datierter venezianischer Holzschnitt hat ebenfalls die Vertreter der bildenden Künste unter denjenigen der artes liberales in den zweiten Lebenskreis der Tabula di Cebete aufgenommen, vgl. Abb. 64-65.

Blattes ist die Sonderstellung welche dem „Sculutore“ und dem „Pittore“ in der linken Hälfte dieses Lebenskreises, abseits der anderen Artes, zugewiesen wird. Zudem werden die beiden Vertreter der bildenden Künste im Gegensatz zu den Repräsentanten der anderen Artes nicht bei der praktischen Ausübung ihrer Kunst gezeigt. Während der Bildhauer noch einen Zirkel als Hinweis auf die von ihm nachgeahmten menschlichen Proportionen in seiner Rechten hält, wird der Maler ohne jegliches Attribut und somit geradezu philosophengleich zur Darstellung gebracht.

Wissenschaften und Künste werden an dieser Stelle als diejenigen vorgestellt, die noch immer unter dem Einfluss des Trankes der Unwissenheit stehen und der Täuschung einer Pseudokultur, und damit einer Art Scheinbildung verfallen sind.⁴⁷⁵ Nur jene, welche eine Läuterung erfahren und Meinungen, Unwissenheit und Untugend abgeworfen haben, sind in der Lage, in den höchsten, von negativen Einflüssen gänzlich befreiten Bereich emporzusteigen.⁴⁷⁶ Der Weg durch den höchsten Bereich führt, wie im vorliegenden Beispiel zu sehen, zu Scienza und den Tugenden sowie schließlich zur Felicità, welche all diejenigen, denen es gelingt zu ihr vorzudringen, mit Lorbeer bekränzt.⁴⁷⁷ Da die Meinungen (Opinione/Opinioni) jedoch ausdrücklich von der Spitze des Berges ausgeschlossen sind,⁴⁷⁸ hat der Inventor des großformatigen Holzschnittes den Gipfelpunkt des Lebensweges, den sich vor einer portikusähnlichen Arkadenfolge erstreckenden Ort der Philosophie, welcher von Felicità, Scientia und Virtù empfangen ist, unter die Herrschaft einer thronenden Ragione (bzw. Vera Dottrina) gestellt.

Wahre Bildung muss also nach der *Tabula di Cebete* an den Verstand gebunden und gleichzeitig von reinen Meinungen unabhängig sein. Eine entsprechende Überzeugung findet sich nicht nur in Testas *Liceo*, sondern auch in der Beschreibung eines Künstler-Parnass im Düsseldorfer Traktatmanuskript: „[...] e li tutti presenti discorrere per tener in essi salda la verità e sca[ccia]rne ogni ombra d'opinione – errore [...] che à potuto legar molti quando non ànno inteso ciò che sia e dov'è fondata la Pittura.“⁴⁷⁹ Der Maler sollte sich vor subjektiven Anschauungen hüten, welche als Hindernisse auf dem Weg zu Wahrheit und Erkenntnis verstanden werden.

475 Vgl. *Tavola di Cebete*, 1982, S. 60-61.

476 Vgl. *Tavola di Cebete*, 1982, S. 63: „Poi quando si siano purificati ed abbiano espulsi tutti i mali che hanno e le opinioni e l'ignoranza ed ogni restante vizio, allora così si salveranno. Ma, se rimangano qui presso la Pseudocultura, non saranno mai liberati né alcun male li abbandonerà ad opera di queste discipline.“

477 Vgl. *Tavola di Cebete*, 1982, S. 69-75.

478 Vgl. *Tavola di Cebete*, 1982, S. 83: “[...] non è lecito all'Opinione di entrare nella dimaore della Scienza, ma li consengenano alla Cultura. [...] Poi, qunado la Cultura li abbia accolti, esse ritornano indietro per condurne altri, come le navi che, liberati dei loro carichi, di nuovo fanno ritono per riempirsi di altre merci.“

479 Vgl. *Testa MS folio 21 recto*, 1984, S. 256, 63. §2.

Eine vermutlich um 1560 in Venedig entstandene und dem Niederländer Lambert Sustris zugeschriebene Gemäldefolge hat – wie von Reinhart Schleier nachgewiesen werden konnte – ebenfalls die antike Bildbeschreibung der *Tabula di Cebete* zum Thema (Abb.68-72).⁴⁸⁰ Die einzelnen Szenen der in unterschiedliche Sammlungen verstreuten Gemälde zeigen die verschiedenen Stationen des Lebensweges, die es bis zur Felicità zurückzulegen gilt, und welche vom Laster zur Tugend und von der Unwissenheit zur Erkenntnis führen. Während die auf einem steinernen Thron sitzende Personifikation der Täuschung, welche den Ankömmlingen den Kelch mit dem Trank der Unwissenheit und des Irrtums reicht, ins Zentrum der ersten Szene gerückt ist (Abb.68), ereignet sich die zweite Szene zu Füßen Fortunas und ist somit ebenfalls dem ersten Lebenskreis der *Tabula di Cebete* gewidmet (Abb.69). Und auch in den anderen Gemälden der Folge sind um eine sich statuengleich über die Szene erhebenden Personifikation zahlreiche, meist im Diskurs begriffene Figurengruppen wiedergegeben. Die dritte Szene ist schließlich dem zweiten in der *Tabula di Cebete* als „Pseudocultura“ bezeichneten Lebenskreis gewidmet (Abb.70).⁴⁸¹ Die Vertreter der Artes sind zu Füßen einer Personifikation der Falsa Disciplina angeordnet. Dichter, Musiker, Geometer und Astrologen werden an dieser Stelle mit ihren Attributen oder aber ganz in ihr Studium versunken ins Bild gesetzt.

Gerade durch die Isolation der einzelnen Szenen wird jene für die Bildtradition der *Tabula di Cebete* charakteristische Kombination aus standbildhaft wiedergegebenen Personifikationen und Vertretern bestimmter Eigenschaften und Wissenszweige deutlich erkennbar. Diese eigentümliche Kombination zeichnet auch Testas Bildfindung des *Liceo della Pittura* aus. Zudem scheint das Motiv des Aufsteigens ebenfalls an der antiken Bildbeschreibung der *Tabula di Cebete* orientiert zu sein. Von Testa aber wird das sich zwischen den Standbildern der Mathematica, Felicità Publica und Divina Sapientia ausbreitende Reich der Kunst keineswegs wie von dem vermeintlichen Philosophen Cebete Thebano zur „Pseudocultura“ erklärt, sondern vielmehr auf den Gipfel des Berges erhoben und somit als End- und Zielpunkt allen Strebens aufgefasst. In Testas Reich der Malerei vereinen sich theoretische und praktische Philosophie, gehen Artes Liberales und Tugenden, wie in der Attikazone demonstriert, eine glückliche Verbindung ein. Testa

480 Vgl. Schleier, 1973, S. 43-44.

481 Vgl. Tavola di Cebete, 1982, S. 59: „Questa dunque l più degli uomini e gli avventati chiamano Cultura, ma non lo è, bensì è la Pseudokultura. Quelli che si salvano, quando vogliono pervenire presso la vera Cultura, dapprima giungono qui.“

hat Giuditio und Ragione zur zentralen Zugangsvoraussetzung für seine Schule der Malerei erklärt und den mathematisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen - dem Vorbild der aristotelischen Philosophie folgend - eine moralisch-didaktische Komponente zur Seite gestellt und somit die Zone der Artes Liberales mit der Gipfelzone der *Tabula di Cebete*, der Philosophie, verschmolzen.

Diese im Rahmen dieser Arbeit erstmals aufgezeigten inhaltlichen und kompositorischen Bezüge zwischen Testas *Liceo della Pittura* und der Bildtradition der *Tabula di Cebete*, werden schließlich noch durch die Übernahme eines weiteren Bildmotives ergänzt: Die triumphbogenartige Architekturkulisse des *Liceo* geht auf eine 1592 von Jacob Matham nach Hendrick Goltzius gestochene Allegorie der *Tabula di Cebete* zurück, welche aufgrund der besonderen Größe und Qualität im 17. Jahrhundert häufig kopiert und variiert wurde (Abb.73).⁴⁸² Auf dem Gipfel des Lebensberges erscheint bei Goltzius unter dem Titel „DOMICILIUM SALUTIS“ eben jene triumphbogenartige Anlage, welche aus einer dreiteiligen Arkadenfolge mit vorgeblendeten Halbsäulen und nach vorne hin ausgreifenden Seitenarmen besteht (Abb.74). Testa hat die Architekturkulisse dieses idealen Ortes des Philosophie im *Liceo* formatfüllend ins Bild gesetzt und zum Ort seiner Schule der Malerei erklärt.

Auch wenn letztlich nicht zu belegen ist, welche Darstellungen der *Tabula di Cebete* Testa tatsächlich bekannt gewesen sind, so steht jedoch vor allem aufgrund des hier erschlossenen Architekturzitates außer Frage, dass Testa sowohl mit dem Inhalt der antiken Bildbeschreibung als auch mit der künstlerischen Umsetzung des Themas, das sich aufgrund seines moralisierenden Inhaltes im Zeitalter der katholischen Reform besonderer Beliebtheit erfreute,⁴⁸³ vertraut gewesen sein muss. Und schließlich wusste er die Kenntnis dieser philosophischen Ekphrasis für die Konzeptionierung seiner Schule der Malerei nutzbar zu machen.

Warum aber hat Testa für die Visualisierung seiner kunsttheoretischen Überzeugungen gerade auf die antike Bildbeschreibung der *Tabula di Cebete* zurückgegriffen? Und worin liegt – über das Vorkommen der Wissenschaften, Künste und Tugenden hinaus - der Vergleichspunkt zwischen der antiken Lebensallegorie und Testas Schule der Malerei?

482 Zur Wirkung des nach einem Entwurf des Hendrick Goltzius ausgeführten Stiches vgl. Schleier, 1973, S. 48ff.. Für eine umfangreiche Analyse des Blattes und seiner autobiographischen Aspekte vgl. Weddigen, 2003.

483 Zur Bedeutung der Tavola di Cebete im Rom der 1560/70er Jahre vgl. Volpi, 2004, S. 131-135.

Bereits Francisco de Hollanda hat in seinen *Vier Gesprächen über die Malerei* (1548), welche sich angeblich im Jahre 1538 in Rom zugetragen haben sollen, im Kontext einer Gegenüberstellung von Malerei und Dichtung auf die *Tabula di Cebete* verwiesen:⁴⁸⁴

„Als der Thebaner Cebes einen Gedanken als Richtschnur für das menschliche Leben niederschreiben wollte, malte er denselben, nachdem er ihm in seinem Geist Gestalt geben hatte, als Bild, weil es ihm schien, dass er ihn auf diese Weise besser ausdrücken und ihm so eine edlere und für die Menschen besser verständliche Fassung geben könnte. Um zu sprechen, zog er also damals dem Schreiben das Malen vor.“⁴⁸⁵

Neben Lukians Ekphrasis der *Verleumdung des Apelles* ist mit der *Tabula di Cebete* also eine zweite antike Bildbeschreibung allegorisch-moralischen Inhaltes überliefert. Während vom antiken Schriftsteller Lukian jedoch die Beschreibung der *Callunia* als Beweis für den besonderen Einfallsreichtum und die visuelle Schlagfertigkeit des antiken Malers Apelles angeführt wird,⁴⁸⁶ galt die *Tabula di Cebete* als das Werk eines Sokrates Schülers, welcher sich - den Ausführungen Francisco de Hollandas entsprechend - zur Vermittlung komplexer philosophischer Gedankengänge der Malerei bediente und dieser somit einen deutlichen Vorzug vor der Schrift eingeräumt hat.

In den kommentierten Cebes-Augaben des 16. Jahrhunderts ist aus diesem Grund der Vergleich zwischen Philosophie und Malerei vielfach präsent,⁴⁸⁷ und es sind in diesem Kontext eben nicht die von Leonardo betonten mathematisch-naturwissenschaftlichen Kenntnisse des Malers, welche diesen Vergleich nahe legen, sondern der moralisch-didaktische Gehalt, welcher beide Wissenschaften - wie in der linken Hälfte des *Liceo* thematisiert - gleichermaßen auszeichnet. Die *Tabula di Cebete* liefert ein antikes Vorbild für die glückliche Vereinigung von Philosophie und Malerei und hat somit das von Testa im *Liceo della Pittura* formulierte Ideal vorweggenommen, welches den Maler als malenden Philosophen begreift.

In der Tradition Zuccaris hat Testa in seinem Traktatfragment betont, dass er die Binde vor dem Mund der Pittura nicht habe erkennen können und ihm die Malerei nicht stumm, sondern vielmehr beredet erschienen sei.⁴⁸⁸ Auch Francisco de Hollanda hat sich in seinen *Vier Gesprächen über die Malerei*, einem Verweis auf die Cebes-Tafel

484 Vgl. Schleier, 1973, S. 61f.; Weddigen, 2003, S. 99.

485 „Querendo Cebete Thebano screver um seu conceito para doutrina da vida humana o fingiu e pintou em um retavolo, por assi lhe parecer que melhor o expremeria, e que seria mais nobre e de melhor vontade entendido dos homens; mas mais desejou elle então saber pintar para fallar, que screver.“, Hollanda, 1899, S. 74- 75.

486 Vgl. Lucian, 1855-1917, Bd. 1, S. 263ff.. Zur humanistischen Erschließung des antiken Textes und der künstlerischen Rezeption vgl. Carst, 1981.

487 Vgl. Schleier, 1973, S. 62.

488 Vgl. Testa MS folio 21 recto, 1984, S. 256, 63.

unmittelbar vorausgehend, gegen jene auf Simonides zurückgehende Bildlichkeit der „muta Poesia“ (stummen Dichtung) positioniert, wenn er festhält:

„Wenn die Dichter die Malerkunst eine stumme Poesie genannt haben, [...] so geschah es weil sie wenig von Malerei verstanden; denn hätten sie erkannt, wieviel deutlicher diese redet und erzählt als ihre Schwester, so würden sie nichts derartiges ausgesprochen haben. Denn ich möchte eher behaupten, dass die Poesie die stummere Kunst ist. [...] Die guten Dichter vollbringen [...] mit Worten nicht mehr als mittelmäßige Maler kraft ihrer Bilder; denn jene erzählen und berichten, was diese darstellen und klarlegen. [...] Wonach die Dichter trachten, und was sie für die größte Kunst halten, ist, mit Worten (und oft mit viel zu vielen und viel zu langen Worten) einen Meeressturm, oder den Brand einer Stadt auszumalen, den sie viel lieber wirklich als Bild malen möchten, wenn Sie es nur könnten. [...] Wie viel beredeter ist die Malerei, die zur gleichen Zeit den ganzen Sturm mit Donner, Blitz, Wogenbrause, sowie untergehende Schiffe, Felsen und Fahrzeuge zeigt [...]. Deshalb halte ich, als Schüler einer stummen Meisterin, in meinem armen Verstande die Malerei in der Hervorbringung starker Wirkungen, der Erregung des Geistes und des Gemüthes [...] für stärker als die der Poesie, und ihre Beredsamkeit für eindringlicher.“⁴⁸⁹

Bereits für Zuccari kann aufgrund der deutlichen Analogien zwischen seiner und Hollandas kunsttheoretischer Überzeugung mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass er während seines Aufenthaltes am spanischen Hof (1585/88) mit den Ausführungen Hollandas in Kontakt gekommen ist und diese möglicherweise anschließend im Umfeld der römischen Accademia di S. Luca bekannt gemacht hat.⁴⁹⁰ Somit lässt sich auch für Testa die Kenntnis von Hollandas Schrift vermuten.⁴⁹¹ Sein Kunstverständnis könnte eine entscheidende Grundlage in Hollandas römischen Dialogen haben, welche die Malerei in der Hierarchie der Künste in aller Deutlichkeit über die Dichtung stellen, und zudem – dem Hintergrund des *Liceo* entsprechend - auf die mit Schriftzeichen geschmückten Obeliskten der Ägypter als Beispiel für die Vorrangigkeit des Bildes verweisen.⁴⁹² Durch Hollandas Ausführungen zur *Tabula di Cebete* wird die

489 „[...] de chamarem á pintura poesia muda me parece que sómente os poetas não souberam bem pintar; que, se elles alcançaram quanto mais ella declara e falla que essa sua irmã, não o dixeram; e antes eu a poesia sustentarei por mais muda. [...] Já os bons poetas [...] com palavras não fazem mais que aquillo que os inda meãos pintores fazem com as obras; que aquelles contam o que estes exprimem e declaram. [...] E os bons poetas a cousa por que se mais cansam e que têm por mór fineza é com palavras (porventura demasiadas e longas) vos mostrar como pintada uma tormenta do mar, ou um incendio de uma cidade, e se ells podessem, antes o pintariam; [...] Ora quanto mais diz a pintura, que juntamente vos mostra aquella tormenta cos trovões, raios, ondas e rottas, naos e penedos [...] Onde eu com meu pouco engenho, como discipulo d’uma mestra sem lingoa, tenho inda por mór a potencia da pintura que da poesia em causar mores effeitos, e ter muito mór força e vehemencia, assi para commover o spirito e a alma [...]“, Hollanda, 1899, S. 68-77.

490 Vgl. Anm. 192. Zu den deutlichen Analogien zwischen Zuccaris und Hollandas „Idea“ und „Disegno“-Begriff, vgl. Stefano, 2004, S. 53-64. Es ist nicht auszuschließen, dass Zuccari, der 1588 bereits wieder nach Italien zurückkehren sollte, eine Abschrift nach der spanischen Übersetzung von Hollandas *Vier Gesprächen über die Malerei* nach Italien gebracht hat. Vor allem vor dem Hintergrund der kunsthistorischen Bedeutung, welche den angeblich im Jahr 1538 in Rom geführten Dialogen zwischen Hollanda und Michelangelo gut zwanzig Jahre nach Michelangelos Tod in Italien zukommen musste, muss es als ausgesprochen wahrscheinlich gelten, dass Zuccari diese in Anschluss an seinen Spanien-Aufenthalt für italienische Künstlerkreise zugänglich machen wollte.

491 Testa, der in den 1620er Jahren nach Rom gekommen ist, könnte also über die Vermittlung Zuccaris und dessen kunsttheoretisch interessierte Nachfolger im Umfeld der Accademia di S. Luca mit Hollandas Ausführungen in Kontakt gekommen sein.

492 Hollanda, 1899, S. 65-67. Zu Hollandas Gegenüberstellung von Malerei und Poesie, vgl. Stefano, 2004, S. 77-81.

Philosophie darüber hinaus als neue Vergleichsgröße der Malerei in den kunsttheoretischen Diskurs eingeführt und somit scheint hier bereits der zentrale inhaltliche Aspekt der im *Liceo della Pittura* thematisierten kunsttheoretischen Überzeugungen vorbereitet.

Testa hat den Gedanken der Vergleichbarkeit von Malerei und Philosophie schließlich unter Verwendung einzelner Bildelemente der *Tabula di Cebete* zu einer systematischen Gegenüberstellung der einzelnen, in Disziplinen der theoretischen und praktischen Philosophie untergliederten Wissenschaftsbereiche weiterentwickelt. Wie im Vorangegangenen durch den Vergleich mit der neuzeitlichen Rezeption der *Tabula di Cebete* erstmals erschlossen werden konnte, erklärt Testa nicht etwa den Parnass als das Reich der Musen und der Dichtung, sondern vielmehr jenes in der *Tabula di Cebete* beschriebene Reich der Philosophie, in welchem sich wahres Wissen und Tugend zur Glückseligkeit vereinen, zum idealen Zielpunkt künstlerischen Strebens.

V. Der Maler als stoisch-kynischer Philosoph - Salvator Rosas *Il Genio di Salvator Rosa*

V.1. Forschungsstand und Entstehungskontext

V.1.1. Beschreibung

In einem Brief vom 1. April 1666 hat der von der kunsthistorischen Forschung gemeinhin als exzentrischer Sonderling und somit für die zeitgenössische Kunstauffassung keineswegs repräsentativ eingeschätzte Salvator Rosa⁴⁹³ sein progressiv erscheinendes Kunstverständnis in folgenden Worten zusammengefasst:

„[...] non dipingo per arrechiere mà solamente per propria sodisfazione, è forza il lasciarmi trasportare da gl'impeti dell'entusiasmo ed esercitare i penelli solamente in quell tempo che me ne sento violentato.“⁴⁹⁴

Rosas Biografie ist, wie sowohl seine ersten Biographen Giovanni Battista Passeri (1616-1679) und Filippo Baldinucci (1625-1696) als auch seine Briefe belegen,⁴⁹⁵ durchzogen von dem Bemühen, die Unabhängigkeit seiner Person und seines Kunstschaffens zu betonen. Rosa stellt in den genannten Zeilen in überraschender Deutlichkeit klar, dass er mit seiner Kunst keineswegs vorrangig wirtschaftliche Interessen verfolgt, sondern vielmehr das eigene Verlangen, einer den Maler erfassenden, inneren Kraft unmittelbar Ausdruck zu verleihen. Auch wenn der Anspruch auf künstlerische Freiheit in seiner Entschiedenheit und Kompromisslosigkeit überraschen mag, so ist das von Rosa vertretene künstlerische Selbstverständnis um die Mitte des 17. Jahrhunderts keineswegs gänzlich neu.

Nicht zuletzt der Vergleich mit Federico Zuccaris Vorstellung der *scintilla divina*, welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert in dessen autoreferentieller Schöpfung des *Lamento della Pittura* zur Darstellung gelangt ist, macht unmissverständlich deutlich, dass bereits Zuccari die künstlerische Schaffenskraft in Abhängigkeit von einer höheren, metaphysischen Kraft gedacht hat. Auch Zuccari, der im Gegensatz zu Rosa noch Auftraggeberbindungen eingegangen ist, ist es anhand der einzigartigen Ikonographie des *Lamento* gelungen, ein klares Plädoyer für die Autonomie der Malerei zu

493 Vgl. u.a. Haskell, 1996, S. 37-39.

494 Zitiert nach Ruffo, 1916, S. 180.

495 Vgl. u.a. Passeri, 1995, S. 385-400; Baldinucci, 1847, S.437-503; Rosa, 1939.

entwerfen.⁴⁹⁶ Im Zuge der Auseinandersetzung mit Rosas *Il Genio di Salvator Rosa*, ein Blatt das zu den Höhepunkten seines außergewöhnlichen und unter den Zeitgenossen ausgesprochen beliebten druckgraphischen Œuvres zählt,⁴⁹⁷ soll an dieser Stelle über die Deutung der einzelnen Bildelemente hinaus erstmals der Versuch einer werkimmanenten und schließlich auch einer werkübergreifenden Kontextualisierung der visuellen Kunsttheorie im Mittelpunkt stehen.

Da es Richard Wallace bereits 1965 in seinem bis heute grundlegenden Aufsatz gelungen ist, die neuartige Ikonographie des *Genio di Salvatore Rosa* weitestgehend zu entschlüsseln, soll an dieser Stelle zunächst zusammenfassend auf die Wallaceschen Ergebnisse eingegangen werden.⁴⁹⁸

Die mit knapp 46 x 28 cm im Vergleich zu den bereits vorgestellten Blättern Zuccaris (ca. 75 x 54 cm) und Testas (ca. 57 x 72 cm) deutlich kleinere Schöpfung Rosas trägt auf einem Rotulus in der rechten unteren Ecke die lateinische Inschrift „Ingenuus, Liber, Pictor Succensor, et Aequus, / Spretor Opum, Mortisque. Hic meus est Genius. / Salvator Rosa.“⁴⁹⁹ Rosa definiert sich und seine Kunst also als aufrichtig, frei, mitreißend und gerecht und zudem im stoischen Sinne als über irdischen Reichtum und Tod erhaben.

Die Darstellung zeigt zur Rechten vor Zypressen und Skulpturenfragmenten den Künstler-Genius als einen nackten, lagernden Jüngling, dessen Haupt mit Efeu bekränzt ist. Indem Rosa seinen Genius nicht etwa den Dichtern gleich lorbeerbekränzt, sondern mit dem Kopfschmuck des Bacchus ins Bild setzt, gelingt es ihm, den irrationalen und intuitiven Charakter des künstlerischen Geistes hervorzuheben.⁵⁰⁰ Der Lorbeerkranz des poeta laureatus hingegen liegt, den sich aus einem Füllhorn ergießenden Münzen gleich, vom Genius weitestgehend unbeachtet am Boden.

Nahezu alle Personifikationen konnten von Wallace mit Hilfe von Cesare Ripas *Iconologia* entschlüsselt werden.⁵⁰¹ So ist die sich zu Seiten des Genius knieende weibliche

496 Bereits Raffael hatte in seinem bekannten Brief an den Grafen Baldassare Castiglione auf die zentrale Bedeutung einer „certa idea“ im Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffensprozess hingewiesen und damit die Emanzipation des künstlerischen Geistes vom Vorbild der Natur proklamiert, vgl. Panofsky, 1960, S. 32; Winner, 1992 b, S. 520f..

497 Bereits Passeri hat in seinen Künstlerviten auf den außergewöhnlichen Charakter und die zeitgenössische Beliebtheit von Rosas druckgraphischen Schöpfungen hingewiesen: „Stimo non sia necessario il dicrivere le storie e le proprie fantasie, che rapresento in quelle sue carte, perche sono cose, che vanno in giro, e ciascheduno può sodisfarsi compitariamente; dico bene, che in quelle [...] palesò il valore del suo bel genio, il furore del suo spirito sollevato, e la prontezza della sua mano ardita [...]“, zitiert nach Passeri, 1995, S. 399.

498 Vgl. im Folgenden Wallace, 1965, S. 471-480.

499 „Aufrichtig, frei, entflammender Maler, und gerecht (oder: gleichmütig), / Verächter menschlicher Werke und des Todes. Das ist mein Genius. / Salvator Rosa.“

500 Vgl. Wallace, 1965, S. 480. Zur Gegensätzlichkeit der Gottheiten Apoll und Bacchus und ihres jeweiligen Kopfschmuckes vgl. Poeschel, 2005, S. 291 und Cartari, 1976, S. 415f..

501 Vgl. Wallace, 1965, S. 471-480.

Personifikation mit den Attributen Taube und Herz als Personifikation der Sincerità, also der Reinheit und Aufrichtigkeit zu deuten (vgl. Abb.75). Sie fungiert als das visuelle Pendant des „Ingenuus“ der Bildunterschrift, während das „Liber“ in der Dame mit Zepter und Kappe seine bildliche Entsprechung findet. Die Personifikation der Freiheit wird von Ripa ebenfalls mit den Attributen Kappe und Zepter beschrieben und zudem durch die Katze ergänzt (Abb.76). Auch Vincenzo Catari hat in seinem ikonographischen Handbuch *Le immagini de i dei* die Kappe aufgrund ihrer historischen Bedeutung als ein Symbol der Freiheit beschrieben, da es die Römer in der Art einer Zeremonie gewohnt waren, den Sklaven, welche sie in die Freiheit entlassen wollten, mit geschorenem Kopf und einer Kappe aus ihren Diensten zu entlassen.⁵⁰² Indem Rosa seinen Künstler-Genius also durch das ihm überreichte Attribut der Kappe als freien Mann auszeichnet, gelingt es ihm, die Malkunst als freie Kunst zu definieren. In der linken unteren Ecke ist Pictura vor dem lagernden Genius auf die Knie gesunken. Während sie in ihrer Linken eine Tafel mit einer Aktstudie hält, weist sie mit ihrer Rechten auf die zu ihren Knien angeordneten Attribute Pinsel und Palette.⁵⁰³ In demütiger Haltung und mit flehendem Blick scheint Rosas Pictura den passiven Künstler-Genius geradezu sehnlichst davon überzeugen zu wollen, seine Schaffenskraft in den Dienst der Malkunst zu stellen.

Im Gegensatz zu den Personifikationen der Malerei, der Freiheit und der Aufrichtigkeit findet sich jedoch sowohl für den weiblichen Satyr als auch für den togatragenden Mann mit Buch und Waage bei Ripa keine wirkliche Entsprechung. Allein die Waage lässt sich sowohl als Attribut der Justitia als auch der Equità nachweisen.⁵⁰⁴ Rosa aber hat nicht etwa eine weibliche Personifikation geschaffen, wie es den Personifikationen der Justitia bzw. der Equità entsprochen hätte, sondern sich für eine männliche Gestalt in antiker Gewandung entschieden, welche neben der Waage auch ein aufgeschlagenes Buch bei sich trägt. Das Buch demonstrativ vor seiner Brust tragend, scheint die Linke des Togatus den Genio auf den Inhalt dieser Schrift hinzuweisen. Über eine frühe Vorzeichnung, die sich heute im Cabinet des Dessins des Louvre befindet und die Personifikation noch mit zahlreichen Überzeichnungen sowie einem Spiegel als Verweis auf die menschliche Selbsterkenntnis und somit auf die Philosophie zeigt (Abb.77), ist es Wallace gelungen, die männliche Gestalt als eine Personifikation der stoischen Philosophie zu entschlüsseln.

⁵⁰² Vgl. Catari, 1996, S. 163.

⁵⁰³ Auch für die Personifikation der Pittura konnte sich Rosa neben der ikonographischen Tradition auf die Beschreibung Ripas stützen, vgl. Ripa, 1986, Bd. II. S. 121.

⁵⁰⁴ Vgl. Ripa, 1986, Bd. I, S. 142 und S. 188.

Von den stoischen Lehren fanden seit der Renaissance vorrangig die ethischen Grundsätze Verbreitung, nach welchen die wahre Glückseligkeit jedes Einzelnen im Zustand der Seelenruhe (Ataraxie) begründet liegt. Nur ein Leben im Einklang mit der Natur und in Gehorsam gegenüber dem göttlichen Gesetz, welches die Tugendhaftigkeit hoch und allen irdischen Besitz gering achtet und sich sowohl von der Herrschaft der Affekte zu befreien als auch dem Determinismus des Daseins zu fügen versucht,⁵⁰⁵ kann nach den Überzeugungen der Stoa den Menschen zum Ideal der Seelenruhe führen.⁵⁰⁶ Sogar seinen qualvollen Tod hat Seneca, einer der bedeutendsten Vertreter der stoischen Philosophie, in einem Zustand der Apathie und Selbstüberwindung angenommen.⁵⁰⁷ Die Waage und das Buch können also zum einen als ein Symbol für seelische Ausgeglichenheit und zum anderen als ein Hinweis auf die Handlungsgrundsätze der Stoa aufgefasst werden, wie sie etwa in Form von Senecas *Epistulae morales ad Lucillum* (62-65 n. Chr.) überliefert sind. Über Wallace Deutung des togatragenden Mannes hinaus bleibt jedoch an dieser Stelle zu betonen, dass auch der künstlerische Genius den stoischen Idealen verpflichtet ist, da er sich – wie Füllhorn, Urne und Sarkophag im Hintergrund belegen – von Reichtum und Tod unberührt zeigt. Efeubekrönt erscheint ein weiblicher Satyr, welcher – ein Stück Papier haltend – dem Genius mit dem unterweisenden Gestus des erhobenen Zeigefingers entgegentritt, im Kreise der Personifikationen. Auch weil die im Musée du Louvre aufbewahrte Vorzeichnung den weiblichen Satyr im Akt des Schreibens zeigt (Abb.77), hat Wallace jene Satyra als Personifikation der Satire und somit als Repräsentantin der satirischen Fähigkeiten Rosas gedeutet.⁵⁰⁸

505 Zum Widerspruch zwischen dem auf Zenon zurückgehenden Konzept der Determiniertheit der Welt und der Freiheit der menschlichen Entscheidung in der stoischen Philosophie vgl. Steinmetz, 1994, S. 548-549.

506 Zur Attraktivität der Stoizismus um 1600 vgl. auch Abel, 1978 v.a. S. 258-259. Zur Vorrangstellung der Ethik im Kontext des philosophischen Systems der späten Stoa, welche kein starres Lehrsystem vortragen, sondern vielmehr Lebenskunst sein wollte, die den Menschen über die Bestimmung seines Daseins aufzuklären versucht, vgl. Jung, 2003, S. 202.

507 Nach der auf Heraklit gründenden stoischen Naturlehre ist der gesamte Kosmos von einer göttlichen Weltvernunft, dem Logos, durchwaltet, die Gottheit ist also keine transzendente Instanz, sondern in allen Dingen, auch der menschlichen Seele enthalten. Deshalb ist diese erst durch den Tod dazu befähigt, zu ihrem Ursprung, der ewigen Allseele, zurückzukehren, vgl. Jung, 2003, S. 202.

508 Und schließlich greift Rosa selbst in seiner Satire *Tirreno* jene Bildlichkeit im Kontext seiner Ausführungen zu seinen Bemühungen als Satiriker auf, wenn er festhält: „E disposto a soffrire ogni periglio / In Maschera di Fauno, e Menademo / Scherzai col Tirso, e minacciai col Ciglio.“, Cesareo, 1892, I, S. 369, V. 106-108, zitiert nach Wallace, 1965, S. 479, Anm. 57. Wallace hat in diesem Kontext erläutert, dass Rosa an dieser Stelle auf das Vorbild des kynischen Philosophen Menedemus verweist, welcher nach den Lebensbeschreibungen des Diogenes Laertios als Furie verkleidet auf die Straße gegangen sein soll, um den Menschen zu berichten, dass er auf Erden gesandt worden sei, um von moralischem Fehlverhalten und den menschlichen Sünden zu berichten.

Während seiner Florentiner Jahre (1640-1649) ist Rosa erstmals als Autor von Satiren in Erscheinung getreten.⁵⁰⁹ Rosas Haus war Treffpunkt unterschiedlichster Intellektueller und wurde bald zum Veranstaltungsort für die Treffen der von Rosa gegründeten Accademia dei Percolosi. Zum Programm der Zusammenkünfte dieses losen Zusammenschlusses von Malern, Poeten und Wissenschaftlern, zu dem auch Rosas enger Freund und späterer Professor für Moralphilosophie, Giovanni Battista Ricciardi, zählte, gehörte auch das Vortragen von Satiren.⁵¹⁰ Satiren dienten Rosa fortan als Ventil, um seiner Kritik an den Strukturen und moralischen Grundsätzen der Gesellschaft - und nicht zuletzt am zeitgenössischen System der Patronage - Ausdruck zu verleihen.⁵¹¹

Den autoreferentiellen Gehalt der Personifikationen hat Wallace in treffender Weise zusammengefasst, wenn er schreibt „The juxtaposition of Satire with *Pittura* and the stoic Philosopher reflects, once again, Rosa's concern to be considered not only a painter, but a poet and philosopher as well.“⁵¹² Darauf, dass sowohl der Efeukranz auf dem Haupte des Genius als auch die Personifikation der Satire die ethisch-moralische Funktion des Malers als engagierter und entflammender Kritiker seiner Zeit („*Pictor Succensor*“) betont, hat Wallace in diesem Kontext ebenfalls hingewiesen, wobei dem "succensor" gerade bei Rosa, der seinen künstlerischen Produktionsprozess entsprechend des vorgenannten Zitates als vom Enthusiasmus getragen beschreibt,⁵¹³ sicherlich darüber hinaus auch eine produktionsästhetische Aussage innewohnt.

Abschließend bleibt jedoch mit Blick auf die komplexe Ikonographie der Symbolgehalt des Fisches, welcher vor dem jugendlichen Genius am Boden liegt, zu hinterfragen. Von Wallace wird er im Sinne von Pierio Valerianos *Hieroglyphica* und Plutarchs *Isis und Osiris* als Symbol des Hasses und der Abscheu gedeutet, da das salzige Meer, das durch den Fisch als *pars pro toto* repräsentiert ist, im alten Ägypten als der natürliche Feind des Ackerbaus und damit der menschlichen Existenz verstanden wurde.⁵¹⁴ Geht man jedoch davon aus, dass der an zentraler Stelle ins Bild gesetzte Fisch als ein weiterer Hinweis auf die verachtende Haltung zu verstehen ist, mit welcher der Künstler-Genius Tod und Reichtum gegenübertritt, so bleibt letztlich unschlüssig, weshalb Rosa sich für die Ergänzung des außerhalb der christlichen Ikonographie nahezu unbekannten und

509 Vgl. Köhler, 2007, S. 148; Roworth, 1978, S. 5.

510 Vgl. Scott, 1995, v.a. S. 55ff. u. S.78ff.

511 Vgl. Scott, 1995, S. 170.

512 Wallace, 1965, S. 479.

513 Vgl. S. 136, Anm 509.

514 Vgl. Wallace, 1965, S. 476.

keinerlei Bedeutungsgewinn generierenden Attributes entschieden haben sollte. Denn die Gleichgültigkeit des Künstler-Genius gegenüber Tod und Reichtum wird bereits durch die in sich ruhende Haltung inmitten des ausgegossenen Füllhorns und der bedrohlichen Todessymbolik hinreichend zum Ausdruck gebracht. Der Grund für die Aufnahme des Fisches in die figurenreiche Komposition muss also folglich in einer weiteren Bedeutungsebene dieser Tiersymbolik begründet liegen.

Wendy Wassying Roworth hat in ihrer 1978 erschienenen und für die Bewertung von Rosas satirischem Schaffen grundlegenden Untersuchung die zentrale Bedeutung des Fisches für die künstlerische Selbstwahrnehmung Rosas erkannt und darauf hingewiesen, dass der Fisch auch als ein Verweis auf die literarische Figur des Fischers Tirreno, Rosas alter-ego aus der kurz vor Ausführung des *Genio*-Blattes begonnenen Satire *Babilonia* gelesen werden kann.⁵¹⁵ Aus den verschmutzten Gewässern des Euphrat fördert Tirreno vorrangig Korruption und Täuschung zu Tage und so erscheint eine entsprechende Deutung aufgrund des moralischen Gehaltes durchaus vorstellbar.⁵¹⁶ Da Rosa seinen Künstler-Genius jedoch weder durch seine Kleidung, noch durch entsprechende Attribute als Fischer auszuweisen versucht, sondern allein den Fisch an exponierter Stelle wiedergegeben hat, scheint Rosa vielmehr eine Parallelisierung zwischen dem athletischen Körper des Genius und dem toten Fisch beabsichtigt zu haben, weshalb im Folgenden eine weitere Deutung desselben vorgestellt werden soll.

Der stoische Philosoph Epiktet, welcher zunächst als Sklave und anschließend in großer Armut in Rom gelebt haben soll, hat die von äußerer Unfreiheit geprägten Lebensumstände seiner geistigen Freiheit gegenübergestellt.⁵¹⁷ In seiner Schrift *Über die Freiheit* hat er schließlich den Fisch unter Bezugnahme auf die Überzeugungen des Zynikers Diogenes von Sinope als das Sinnbild unumschränkter Freiheit beschrieben. Da der Fisch stirbt, sobald er gefangen und an Land gebracht wird, und somit seinen Geist durch den Tod den Beschränkungen der körperlichen Gefangenschaft zu entziehen weiß, wird er von Epiktet als das ideale Symbol des freien philosophischen Geistes aufgefasst.⁵¹⁸ Übertragen auf den dargestellten Künstler-Genius und damit auf das von

515 Vgl. Roworth, 1978, S. 88-90. Zur Datierung der Satire *Babilonia* vgl. ebd. S.6-7 und Scott, 1995, S.124f.

516 Zudem verweist Rosas Bildlichkeit des Fischers, welcher im Sinne einer moralischen Erlöser-Gestalt die Fische und damit die menschlichen Seelen aus ihrer Sündhaftigkeit zu befreien und zu einem Leben in Tugendhaftigkeit zu führen versucht, auf eine christliche Tradition, nach welcher der Fisch als Sinnbild der Gläubigen aufgefasst wird. Diese werden von Christus als dem „Fischer der Sterblichen“ gefangen, vgl. Sauser, 1970, S. 35.

517 Vgl. Ziegenfuss, 1949, Bd.1, S. 287f..

518 Vgl. Epiktet >Diatriben<. Viertes Buch: 1. Über die Freiheit: „Wir werden darum nur diejenigen Tiere frei nennen, welche die Gefangenschaft nicht ertragen, sondern sobald sie gefangen werden durch den Tod entrinnen. So sagt auch Diogenes irgendwo, es gäbe nur ein einziges Mittel um in die Freiheit zu gelangen, nämlich zu sterben. Und an den

Rosa inszenierte Künstlerideal muss der tote Fisch als Verkörperung der freien geistigen Schaffenskraft des Malers gelesen werden. Jeder Versuch eines Außenstehenden bzw. Auftraggebers dem künstlerischen Genius habhaft zu werden, ihn den eigenen Interessen zu unterwerfen, ihn einzuschränken und zu versklaven ist zum Scheitern verurteilt, weil er denselben sogleich vernichten wird.

Desweiteren aber findet das Symbol des Fisches auch noch an einer anderen Stelle und mit einer weiteren, für Rosas Person und Künstlerbild ebenso grundlegenden Aussageabsicht Verwendung. Im 1598 in Venedig erschienenen *Compendio delle vite de filosofi antichi*, ein auf der Überlieferung des antiken Philosophiehistorikers Diogenes Laertios aufbauendes Kompendium antiker Philosophen-Viten, findet sich in der Vita des Stoikers Seneca ein Abschnitt mit der Überschrift „Dello Esilio“, dem als Illustration ein Mann mit einem Korb voll Fischen vorangestellt ist (Abb.78). Der Text erläutert, dass die Verbannung und das Leben in der Fremde der Kraft und Bedeutung einer Person keinerlei Abbruch tut und vielfach sogar aus freien Stücken vollzogen worden ist.⁵¹⁹ Da zudem Seneca selbst im Jahre 41 n. Chr. ins korsische Exil verbannt worden ist, kann der gefangene und damit aus dem Element des Wassers auf das der Erde überführte Fisch an dieser Stelle auch als ein Symbol der Fremdheit und Zurückgezogenheit und damit als autobiographischer Verweis auf die Künstlerexistenz des in Rom tätigen Neapolitaners Rosa aufgefasst werden. Durch die Parallelisierung des Künstler-Genius mit dem toten Fisch ist es Rosa demnach gelungen, einer schließlich auch für das Kunstverständnis der Moderne grundlegenden Überzeugung Ausdruck zu verleihen, nach welcher der ideale Künstler im Sinne seiner geistigen Freiheit und einer erfolgreichen Ausübung seiner künstlerischen Profession ein allein seinen geistigen Idealen verpflichteter, zurückgezogener Fremdling und Außenseiter der Gesellschaft zu sein hat.

Mehr noch als seine beiden Vorgänger hat Rosa im *Genio* den Fokus von den technischen zu den intellektuellen und ethischen Voraussetzungen der idealen Künstlerexistenz verschoben, welche er durch das Zusammenspiel von sechs teils ikonographisch neuartigen Personifikationen und die zusätzlichen Bildelemente wie Efeukranz, Füllhorn,

Perserkönig schreibt er: „Du wirst die Athener so wenig in die Knechtschaft bringen als die Fische im Meer.“ – „Wieso sollte ich sie nicht zu meinen Gefangenen machen können?“ – „Werden sie deine Gefangenen, so sind sie im Augenblick weg und sterben wie die Fische. Denn die sind ebenso schnell tot sobald man sie gefangen hat. So werden dir auch die Athener rasch sterben, wenn sie deine Gefangenen sind; und was hast du dann von deinem Kriegszug?“ – Das ist die Sprache eines freien Mannes, der die Sache [Die Freiheit] mit allem Fleiße erforscht und sie auch – wie es nicht fehlen konnte – gefunden hat. Solange Du aber die Freiheit sonstwo suchst, so wäre es ein Wunder, wenn du sie fändest.“ zitiert nach Baus, 2010, S. 166.

⁵¹⁹ Vgl. *Compendio*, 1598, S. 56.

Urne, Sarkophag und Fisch entworfen hat. Gerade durch die Visualisierung seines Kunstverständnisses ist es Rosa, ähnlich wie Testa, gelungen, das notwendige Nebeneinander unterschiedlichster Fähigkeiten, Kenntnisse und Wissensbereiche in ihrer synchronen Existenz erfahrbar zu machen.

Mag auch die Darstellung des *Genio di Salvator Rosa* auf den ersten Blick als eine Art Illustration der Bildunterschrift erscheinen, so zeigt der direkte Vergleich der in den Medien Schrift und Bild übermittelten Vorstellungen schnell, dass das Bild aufgrund seiner visuellen Kürzel und der damit einhergehenden inhaltlichen Dichte der Aussagekraft des Wortes überlegen ist.

Das lateinische Wort „genius“ bezeichnet jene geistige Kraft, die den Menschen nach dem römischen Volksglauben als sein geistiges Ich und damit als Inbegriff seiner höheren Geistesanlagen durch das Leben begleitet.⁵²⁰ Und so ist auch Rosas bildlicher Kommentar nahezu ausschließlich auf die Voraussetzungen geistiger Schaffenskraft fokussiert und muss somit ebenfalls als Versuch gelten, künstlerische Inspiration visuell erfahrbar zu machen.⁵²¹ Während das geistige Bild in der Inspirationsszene des *Lamento della Pittura* direkt über den Pinsel des Malers seine praktische Umsetzung auf der großformatigen Leinwand erfährt, bleibt die in Rosas Künstler-Genius generierte Bildfindung jedoch im Verborgenen und die Darstellung damit vorrangig auf die geistig-ethische Konstitution des Malers fokussiert.

V.1.2. Forschungsstand und Fragestellung

Giovanni Battista Passeri setzt sich in seiner Lebensbeschreibung Salvator Rosas stärker mit der Person und dem Charakter des aus Neapel stammenden Malers, als mit einzelnen Kunstwerken auseinander, und so werden Rosas Radierungen an dieser Stelle lediglich allgemein aufgrund ihres besonderen Einfallsreichtums gewürdigt.⁵²² Leandro Ozzola widmet in seiner 1908 erschienenen Rosa-Monographie das 17. Kapitel dem graphischen Schaffen des Künstlers und hält mit Blick auf die thematisch außergewöhnlichste graphische Schöpfung des *Genio di Salvator Rosa* (Abb.4) fest, dass es sich um eine komplexe Allegorie von noch weitestgehend ungeklärter Aussage

⁵²⁰ Vgl. genius, in: Langenscheidts Grosswörterbuch Latein, 1992, S. 322.

⁵²¹ Bereits Jonathan Scott hat darauf hingewiesen, dass Rosas programmatischer Bildinhalt des *Genio*-Blattes als eine Darstellung des Inspirationsmomentes zu lesen ist, vgl. Scott, 1995, S. 159.

⁵²² Vgl. Passeri, 1995, S. 399.

handelt.⁵²³ Im Anhang führt Ozzola dann zu den einzelnen Rosa-Blättern die Angaben Bartschs auf und verweist in diesem Zusammenhang auch auf dessen grundlegende Beschreibung des *Genio*-Blattes in seinem *Peintre Graveur*, in welcher die Allegorie bereits als Selbstdarstellung eines sich von Laster, Tod und Reichtum unberührt zeigenden, Freiheit, Aufrichtigkeit und Gerechtigkeit liebenden Künstler-Genius verstanden wird.⁵²⁴

Richard W. Wallace hat schließlich 1965 das sich durch seine eigentümliche autoreferentielle Ikonographie auszeichnende Blatt zum Gegenstand einer intensiven Einzelanalyse erklärt.⁵²⁵ Mit Hilfe von Ripas *Iconologia* sowie unter Bezugnahme auf zwei nachweisbare Vorzeichnungen und die lateinische Bildlegende gelingt es Wallace, die ikonographischen Besonderheiten des Blattes, welches er als Rosas „clearest statement of his belief in the inspired, impulsive and irrational qualities of his genius“⁵²⁶ bezeichnet, weitestgehend zu entschlüsseln. Um den lagernden Künstler-Genius sind demnach neben der knieenden Malerei die Personifikationen der Freiheit, Aufrichtigkeit, der stoischen Philosophie und der Satire – welche von Bartsch noch als Personifikation des Lasters gedeutet worden war - angeordnet. Rosa, der sich mit der Philosophie der Stoa befasst und sich selbst als Philosoph verstanden hat, zeigt seinen Künstler-Genius von den bildimmanenten Hinweisen auf Reichtum und Tod unbeeindruckt. Als Vorbild für Rosas aufgestützt lagernden Genius weist Wallace auf die themengleiche Radierung Giovanni Benedetto Castigliones *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* (Abb.49) hin. Wallace Deutung des Efeukranzes als ein bacchantisches Motiv und damit als Betonung der irrationalen, mystischen Qualitäten der Künstlerexistenz führt schließlich Luigi Salerno weiter, wenn er auf das *Genio*-Blatt im Kontext seiner Ausführungen zu Rosas Vorstellung des Künstler-Magiers eingeht.⁵²⁷

523 Vgl. Ozzola, 1908, S. 195: “poco chiara di significato è la complessa allegoria del Genio del Rosa.”

524 Adam Bartschs Beschreibung des Blattes *Il Genio di S. Rosa* lautet wie folgt: “Stampa simbolica nella quale S. Rosa ha rappresentato, sotto delle figure allegoriche, la sua Natura e il suo Genio inclinato naturalmente a disprezzare le ricchezze e la Morte, ad amare la Libertà, e essere sincero e retto, a riprendere i Vizi e a fare la sua principale occupazione della Pittura. Salvator Rosa è seduto per terra in atto di versare dalla mano sinistra un cornucopia pieno di danaro e sull'altra man oil suo cuore che presenta a una donna, la quale tiene delle colombe. Un'altra donna, dietro a lui, mette sulla sua testa il capello della libertà e gli offre un bastone. A sinistra sono l'Equità e il Vizio, e sul davanti alla stessa parte una donna, dietro a lui, mette sulla sua testa il capello della libertà e gli offre un bastone. A sinistra sono l'Equità e il Vizio, e sul davanti dalla stessa parte una donna con un ginocchio a terra davanti a lui tiene con la sinistra un quadro e con l'altra mostra la tavolozza. A destra in basso, è scritto: Ingenuus, Liber, Pictor, Succensor e Aequus Spretor Opum, Motisque hic meus est Genius. Salvator Rosa.” Adam Bartsch: *Catalogo delle stampe del Rosa dall'opera di Adam Bartsch. Le peintre Graveur*. Wien, Leipzig, J.V. Degen, 1803-1843, Bd. XX (1820), S. 270, zitiert nach Ozzola, 1908, S. 200.

525 Vgl. Wallace, 1965, S. 471-480.

526 Wallace, 1965, S. 474.

527 Vgl. Salerno, 1970, S. 50.

Im 1973 erschienenen Werkverzeichnis der Radierungen Salvator Rosas schlägt Giampiero Bozzalato für das *Genio*-Blatt eine Datierung zwischen Januar und Mai des Jahres 1661 vor.⁵²⁸ Der Katalogeintrag führt erstmals zwei Zustände des Blattes an, welche sich durch die partielle Überarbeitung der Gesichtszüge unterscheiden. Entscheidend für die kunsthistorische Beurteilung von Rosas graphischem Werk ist bis heute Bozzalatos - auf einer brieflichen Äußerung Rosas basierende - Überzeugung geblieben, wonach Rosas Graphiken dieser Jahre vorrangig als Eigenwerbung des findigen Neapolitaners zu bewerten sind, die vermögende Interessenten für die malerische Umsetzung entsprechender Bildthemen gewinnen sollte.⁵²⁹

Wendy Wassyng Roworth geht 1978 in ihrer, dem satirischen Bemühen Rosas gewidmeten Untersuchung auch auf die Inventio des *Genio*-Blattes ein, welches sie um 1662 datiert und in Anlehnung an Bozzalatos These als einen Versuch der Eigenwerbung in einer auftragsarmen Zeit versteht.⁵³⁰ Durch die Analyse von ikonographischen Elementen der Vorzeichnung gelingt es ihr, für Wallaces Deutung des Togatus als Personifikation der stoisch-kynischen Philosophie weitere Belege aufzuzeigen. Während bei Wallace das „Pictor Succensor“ der Bildunterschrift noch als das unkontrollierte Entflammen der geistigen Schöpfungskraft gelesen wurde, geht Roworth nun verstärkt auf die moralische Verständnisvariante der Phrase „Pictor Succensor“ im Sinne eines Maler-Satirikers ein. Über den Vergleich mit einem möglichen Vorbild für den weiblichen Satyr als Personifikation der „Satira“, dem Frontispiz zu Antonio Abatis *Frascherie*, gelangt Roworth zu einer stärker ausdifferenzierten Deutung der Personifikation, welche nun als „Satira grave“ gelesen wird. Das in der Selbstdarstellung ungewöhnliche Liegemotiv des Genius sieht Roworth nicht im themengleichen Blatt Castigliones, sondern vielmehr in Hendrick Goltzius Kupferstich der *Quies* vorbereitet und so wird die Adaption desselben hier als Hinweis auf die Ruhe und Ausgeglichenheit am Ende eines tugendhaften und rechtschaffenden Lebensweges verstanden.

In seiner Monographie zur Druckgraphik Salvator Rosas geht Wallace 1978 erneut auf die Radierung des *Genio* ein und orientiert sich bei seinen Ausführungen an den Ergebnissen

⁵²⁸ Vgl. Bozzalato, 1973, S. 11 und S. 198-199.

⁵²⁹ Vgl. Rinaldis, 1939 b, Brief 124 (21. Oktober 1663), S.157: „Per soddisfarvi circa a quel Pinx [...] delle mie carte ce l'ho messo per mia cortesia e per far credere ch'io intanto l'ho intagliate, in quanto l'havetele dipinte. Ma la verità è che dall'Attilio in poi, tra le grandi, e dal Democrito e Diogene della scodella, fra le mezzane, nessuna altra è stata da me colorita. Ne è stata bastante una fantasia come quella de' Giganti e muovere la voglia a nessuno di vedersela collorita.“

⁵³⁰ Vgl. Roworth, 1978, S. 69ff..

seiner Analyse von 1965.⁵³¹ Wallace hat an dieser Stelle erstmals darauf hingewiesen, dass mit der Radierung *Alexander im Studio des Apelles* eine etwa zeitgleiche graphische Auseinandersetzung Rosas mit dem Thema der Künstlerexistenz vorliegt, welche ebenfalls den Gedanken eines unabhängigen Schöpfertums zu betonen sucht. Der nach der antiken Historie unübertroffene Maler Apelles wird von Wallace als antike Identifikationsfigur Rosas für ein geniebetontes Künstlerideal aufgefasst.

Der von Wallace und Paolo Bellini erstellte Kommentar des Illustrated Bartsch (1990) fasst hinsichtlich der Ikonographie des *Genio* lediglich die von Wallace bereits an anderer Stelle veröffentlichten Ergebnisse zusammen.⁵³² Mit Blick auf die Zustände des Blattes gelingt es den Autoren jedoch, nun drei in der Aus- und Überarbeitung der Darstellung variierende Zustände nachzuweisen und somit die Angaben Bozzalatos um einen dritten Zustand zu erweitern.

In der neueren Forschung findet der Stich ausschließlich im Rahmen der Rosa-Literatur - die Wallacesche Deutung mehr oder weniger ausführlich rezipierend - Erwähnung.⁵³³ Scheint auch das Blatt in seiner Ikonographie seit der ausführlichen Analyse durch Richard W. Wallace weitestgehend erschlossen, so ist auch im Falle von Rosas *Inventio* eine Würdigung der kunsttheoretischen Gesamtaussage und deren Positionierung innerhalb der zeitgenössischen Kunsttheorie ausgeblieben. Auch ist bisher - von Wallaces Verweis auf Rosas Radierung *Apelles im Studio des Alexander* abgesehen - noch nicht darauf eingegangen worden, dass es sich bei Rosas *Genio* nicht etwa - wie im Falle Zuccaris und Testas - um ein monumentales Einzelblatt, sondern um eine von insgesamt sechs etwa zeitgleich entstandenen Radierungen gleichen Formates handelt. Aus diesem Grund soll in der vorliegenden Untersuchung auch der Frage nach der Positionierung des *Genio*-Blattes im Kontext jener zum Teil ebenfalls autoreferentielle Bildinhalte aufweisenden Radierungen nachgegangen und zudem durch die Gegenüberstellung mit visueller Kunsttheorie anderer Autoren die Erschließung weiterer Deutungsebenen ermöglicht werden. Während die Konfrontation von Künstler-Genius und allegorischen Gestalten etwa in der Inspirationsszene von Zuccaris *Lamento della Pittura* eine formale Parallele findet, lässt zum anderen die Thematisierung moralphilosophischer Aspekte Verbindungslinien zwischen Rosas *Genio* und Testas *Liceo della Pittura* aufscheinen, deren Bedeutung innerhalb der jeweiligen Kunstvorstellung im Rahmen der vorliegenden

⁵³¹ Vgl. Wallace, 1979, S. 79 – 92.

⁵³² Vgl. Wallace/Bellini, 1990, S. 374-377.

⁵³³ Vgl. u.a. Regel, 2007 a, S. 35 und 48ff.; Ebert-Schifferer, 2008, S. 67.

Arbeit genauer zu analysieren sein wird. Letztlich bleibt auch die Frage zu beantworten, inwiefern Rosas bildlich formulierte Kunstauffassung, welche im Kontext der Blüte des barocken Mäzenatentums den künstlerischen Anspruch auf Freiheit und Unabhängigkeit mit großer Radikalität absolut setzt, tatsächlich jener Außenseiterrolle gerecht wird, welche ihrem oftmals eigenwilligen Autor von der kunsthistorischen Forschung gemeinhin zugewiesen wird.⁵³⁴

V.1.3. Entstehungskontext und Motivation

Von Giovanni Battista Passeri und Filippo Baldinucci,⁵³⁵ welche Salvator Rosa persönlich kannten oder in seinem näheren Umfeld verkehrten, sind zwei zeitgenössische Lebensbeschreibungen des Malers überliefert.⁵³⁶ 1615 in Arenella, einem kleinen Dorf nahe Neapel, geboren, wächst Rosa nach dem frühen Tod des Vaters bei seinem Großvater Vito Greco auf, der als Maler von Andachtsbildern seinen Lebensunterhalt bestreitet.⁵³⁷ 1632 heiratet Rosas Schwester Giovanna den Maler Francesco Francanzano, dessen Gemälde Rosa nach den Ausführungen Passeris zu studieren beginnt, bevor schließlich kleine Landschaftsgemälde von seiner Hand folgen, welche der junge Künstler schon bald über die örtlichen Händler auf den Markt bringt.⁵³⁸ Im Anschluss an einen ersten Romaufenthalt Mitte der 1630er Jahre, während dessen Rosa vermutlich mit den in Rom arbeitenden Bamboccianti in Kontakt gekommen, und selbst zunehmend Landschaften mit genrehaften Staffagefiguren entwirft, kehrt Rosa noch einmal in seine Heimatstadt am Fuße des Vesuv zurück, wo er sich zunächst als Historienmaler versucht. Zugleich ist Rosa aber von Neapel aus darum bemüht, über die Vermittlung Giovanni Lanfancos und des renommierten Kunsthändlers Niccolo Simonelli, welcher nicht nur mit Testa und Castiglione sondern auch mit den in Rom ansässigen Franzosen Poussin und Lorrain in Kontakt stand, auf dem römischen Kunstmarkt als Landschaftsmaler Fuß zu fassen.⁵³⁹ Seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte der von Auftragskunst dominierte römische Markt begonnen, sich zunehmend für den freien

⁵³⁴ Vgl. u.a. Haskell, 1996, S. 38f. ; Wallace, 1979, S. 83 und S. 91.

⁵³⁵ Vgl. Passeri, 1995, S. 385-400; Baldinucci, 1847, S. 437-503.

⁵³⁶ Zur Quellenlage zu Rosas Leben und Werk vgl. u.a. Scott, 1995, Einleitung. Passeri hat im Kontext eines persönlichen Zusammentreffes mit dem Künstler auf dem Monte della Tinità als „amicissimo mio“ beschrieben, vgl. Passeri, 1995, S. 396.

⁵³⁷ Zu den biographischen Angaben vgl. im Folgenden Passeri, 1995, S. 385-400; Baldinucci, 1847, S. 437-503; Scott, 1995, S. 4ff..

⁵³⁸ Vgl. Passeri, 1995, S. 385-386.

⁵³⁹ Vgl. Passeri, 1995, S. 386 und S. 388.

Handel mit Gemälden durchlässig zu zeigen. Mit den Schöpfungen der in Rom arbeitenden Franzosen Lorrain und Poussin sowie dessen Schwager Gaspard Dughet hat zudem die Landschaftsmalerei, für welche Rosa schon in Neapel eine besondere Begabung zeigt,⁵⁴⁰ in den 1630er Jahren einen neuen Stellenwert erobert.

Diese Marktsituation wird Rosa schließlich im Herbst 1638 dazu bewogen haben, dauerhaft nach Rom überzusiedeln, wo er wenig später ein Haus in der Via del Babuino zwischen der Piazza del Popolo und der Piazza di Spagna bezieht. Über dem Eingang seines römischen Hauses soll der Neuankömmling mit einem Schlachtengemälde, einem Genrestück und zwei Landschaftsgemälden für seine Malerei geworben haben.⁵⁴¹ Auch das oft eigenwillige Verhalten des Neapolitaners und seine den zeitgenössischen Kunstmarkt verunglimpfenden Komödien, die Rosa in seinem Haus zu inszenieren beginnt, müssen – wie bereits von Passeri beschrieben⁵⁴² – als verzweifelte Versuche gewertet werden, die Aufmerksamkeit des römischen Kunstmarktes mit allen Mitteln auf sich zu lenken. Offenbar aber reicht diese Art der Eigenwerbung noch nicht aus, um dem ambitionierten Neuankömmling allein über den freien Verkauf seiner Landschaften ein zufriedenstellendes Einkommen und die angestrebte soziale Anerkennung zu sichern. Vermutlich aus diesem Grund entscheidet sich Rosa, der sein Ansehen zunehmend durch sein komödiantisches Engagement zu gefährden droht, im Herbst 1640 einer Einladung des Prinzen Giancarlo di Medici, des jüngeren Bruders von Ferdinand II., nach Florenz zu folgen. Erst im Februar 1649 sollte Rosa aus dem weltlichen Themen gegenüber deutlich aufgeschlosseneren Großherzogtum wieder in das päpstliche Rom zurückkehren, dessen akademische Kunstproduktion auch wenige Jahre nach dem Ende des Pontifikates Urban VIII. und des akademischen Protektorates von Kardinal Francesco Barberini noch immer unter dem deutlichen Einfluss gegenreformatorischer Überzeugungen stand.⁵⁴³

Den auch in Florenz nach Erfolg und Anerkennung suchenden Rosa wird es gewiss nicht unberührt gelassen haben, dass Pietro da Cortona, welcher in den 1630er Jahren unter der Patronage der Barberini zum bedeutendsten Maler Roms und zum Principe der

540 Nach Passeri soll Rosa in Neapel zunächst mit kleinen Ölstudien nach der Natur begonnen und erst in Anschluss an jene Erkundungstouren in der Umgebung von Neapel die Übertragung dieser Landschaftseindrücke auf Leinwände von zunehmend größerem Format versucht haben, vgl. Passeri, 1995, S. 386.

541 Zur Lage und Ausstattung von Rosas Haus vgl. Passeri, 1995, S. 388-389 und Baldinucci, 1847, S. 441-442.

542 Vgl. Passeri, 1995, S. 387-88.

543 Vgl. Missirini, 1823, S 92: "Che nelle Opere sacre si osservasse il decreto del Concilio di Trento, nè si dipingesse cosa, che contenesse falsi dogmi, o ripugnasse alla sagra scrittura, o alle tradizioni della Chiesa: e si fuggisse ogni invenzione brutta ed oscena, nè si esponessero effigie di persona di mala fama, e nei dipinti, sempre s'avesse cura, che il decoro del corpo, e l'ornamento del vestito corrispondessero alla dignità e santità del prototipo."; Regel, 2007 b, S. 274f..

Accademia di San Luca (1634-1638) aufgestiegen war, nun in den 1640er Jahren auch in Florenz als der gefeierte Malerstar am Medici-Hof gehandelt und mit den entscheidenden Großaufträgen bedacht wurde.⁵⁴⁴ Spätestens im Jahr 1644, als nicht nur der Großherzog, sondern auch dessen jüngerer Bruder und Rosa-Förderer, Gian Carlo de Medici, im Zuge der Neudekoration seines Appartements im Palazzo Pitti Cortona mit dem zentralen Deckengemälde und Rosa – vermutlich aufgrund seiner thematischen Vorlieben – lediglich mit der Freskierung der Lünetten beauftragt hat,⁵⁴⁵ muss Rosa klar geworden sein, dass ihm auch unter der Patronage des Medici-Hofes der große künstlerische Erfolg versagt bleiben sollte. So überrascht es wenig, dass in diesen Jahren bereits mit der Zeichnung *Die Malerei als Bettlerin* (Abb.79) und dem nicht mehr nachzuweisenden Gemälde der *Pittura Solitaria* zwei Arbeiten autoreferentiellen Inhaltes von Rosas Hand entstanden sind, welche die beklagenswerte soziale Lage der Malerei thematisieren.⁵⁴⁶

Cortona, der stets darauf bestanden haben soll, nach vorgegebenen Programmen zu arbeiten und diesem Vorsatz auch in Florenz treu geblieben ist,⁵⁴⁷ war gegenüber den Wünschen und Anweisungen seiner Auftraggeberschaft anpassungsfähig, während es für Rosa mit Blick auf sein Kunstschaffen im Vordergrund stand, seinen oft eigenwilligen Interessen, Überzeugungen und Gedanken möglichst unverstellt Ausdruck zu verleihen.⁵⁴⁸ Ähnlich wie bei Cortona und Testa so sind auch mit Cortona und Rosa zwei gänzlich konträre Künstlerpersönlichkeiten und Kunstvorstellung aufeinander getroffen. In jenen Jahren in Florenz (1640-1649) findet Rosa, der dort in intellektuellen Kreisen verkehrt und in seinem Haus die Accademia dei Pericossi ins Leben ruft, schließlich in einer Art Anti-Kunst Zuflucht. Rosa verfasst mit *La Musica* (1649), *La Poesia* (um 1647) und *La Pittura* (um 1645-50) nicht nur seine ersten Satiren, die sich gegen die niedere

⁵⁴⁴ Vgl. Merz, 1996, S. 907-910.

⁵⁴⁵ Vgl. Scott, 1995, S. 34-35.

⁵⁴⁶ Vgl. Scott, 1995, S. 42-43 und Roworth, 1978, S. 53f.. Für das Gemälde *La Menzogna* (Abb.80), welches von Scott noch in die Florentiner Jahre datiert und autoreferentiell gedeutet worden ist, wird inzwischen aus stilistischen Gründen von einer Entstehungszeit um das Jahr 1660 ausgegangen und die aus dem 19. Jahrhundert stammende Deutung als eine Allegorie der Täuschung in Frage gestellt, vgl. Volpi, 2008 c, Kat. Nr. 6, S. 106-107.

⁵⁴⁷ Vgl. Haskell, 1996, S. 25-26, Anm. 31. Haskell verweist an dieser Stelle auf einen Brief von Onorato Gini, den Gesandten des Hofes von Savoyen in Rom, aus dem Jahre 1666, dessen Inhalt Gaudenzio Claretta folgendermaßen zusammengefasst hat: „ma prima patto aposto dal Cortona er ach`egli non voleva indursi a far ver una proposta [hinsichtlich der Bildthemen], allegando che non avevane fatta alcuna in tutta la vita e che >questo sarebbe un non mai volere il quadro<“, zitiert nach Claretta, 1885, S. 516. Claretta hat in diesem Zusammenhang auch gleich auf die Differenz zu Rosa hingewiesen, wenn er fortfährt: „Ed in questo eravi gia una notevole differenza con Salvator Rosa, il quale invece volenteroso aveva tracciato il piano del suo lavoro.“. Vgl. desweiteren auch Merz, 1996, S. 908.

⁵⁴⁸ Zu Rosas Bedürfnis nach größtmöglicher Unabhängigkeit bei Themenwahl und Ausführung seiner Gemälde und seine Absagen gegenüber Auftraggebern bzw. Einladungen aus Österreich, Schweden und Frankreich, vgl. Scott, 1995, S. 135f..

Stellung der Künste wenden und das unmoralische Verhalten von Künstlern und Auftraggebern anprangern,⁵⁴⁹ sondern beginnt auch mit dem Malen bizarrer Hexenbilder, der *Stregonerie*,⁵⁵⁰ und wendet sich zudem ausgehend von seinen ersten Philosophenthemen fortan vorrangig einer „pittura morale“ zu.

Es ist davon auszugehen, dass Rosa in Florenz durch den Austausch mit anderen Intellektuellen mit der Strömung des Neo-Stoizismus vertraut und über die bekannten Anekdoten aus dem bedürfnislosen Leben der kynischen Philosophen unterrichtet war.⁵⁵¹

In dem heute nicht mehr nachweisbaren Gemälde *La Pittura Solitaria*, welches uns lediglich durch eine Beschreibung des Dichters Antonio Abati überliefert ist und als ein ausgesprochen frühes satirisches Gemälde Rosas gilt,⁵⁵² hat Rosa die Bildlichkeit von stoisch-kynischer Philosophie und Malerei zur Überschneidung gebracht. Pictura wurde der Beschreibung Abatis folgend, von Rosa als eine sehr schöne Frau in ärmlicher Kleidung allein inmitten einer schroffen Landschaftsszenerie wiedergeben und durch die am Boden liegenden Attribute Pinsel, Palette und Farbe in ihrer allegorischen Bedeutung kenntlich gemacht.⁵⁵³ Ganz im Gegensatz zu der bisherigen ikonographischen Tradition hat Rosa seine Pictura den kynischen Philosophen gleich in freier Landschaft und ärmlicher Kleidung gezeigt und sie zudem mit der melancholischen Geste des aufgestützten Kopfes ins Bild gesetzt („[...] facevasi del destro braccio colonna alla guancia.“).

Das heute in der Galleria Palatina befindliche großformatige Gemälde *Philosophenwald (Diogenes wirft seinen Becher fort)* (Abb.81) und sein gleichfalls zu Beginn der 1640er Jahre entstandenes Pendant *Krates wirft sein Geld ins Meer* (Abb.82), welches ebenso

549 Vgl. Roworth, 1978, S. 88-90; Köhler, 2007, S. 148 ff.. Die Satire *La Pittura* wurde von Roworth zunächst aufgrund der Ausführung Baldinuccis, dass die Satire in Rosas Florentiner Privatakademie, der Accademia dei Percossi rezitiert worden sein soll (vgl. Baldinucci, 1847, S.453), in die Mitte der 1640er Jahre datiert (vgl. Roworth, 1978, S. 111f., Anm. 1). Scott, der die von Baldinucci überlieferte Information auf einen möglichen Fehler bei der Niederschrift zurückführt, hat die Satire jedoch u.a. aus inhaltlichen Gründen und einer in einem Brief an Riccardi überlieferten Äußerung Rosas (Januar 1650), in welcher von einer in Kürze erscheinenden Satire über Malerei die Rede ist, in das Jahr 1650 und damit erst in Anschluss an seine Rückkehr nach Rom datiert. Unter den gegebenen Umständen ließe sich darüber hinaus vermuten, dass Rosa die Satire *La Pittura* bereits in Florenz begonnen und sie dann zurück in Rom weiter ausgearbeitet, bzw. um einzelne Aspekte erweitert hat.

550 Vgl. Scott, 1995, S. 45-54. Zu den nordischen Vorbildern Rosas, welche vor allem über das graphische Medium in Italien Verbreitung fanden, vgl. Macioce/De Nile, 2010, S. 139-158.

551 Vgl. Ebert-Schifferer, 2008, S. 71.

552 Vgl. Roworth, 1978, S.53-54, v.a. Anm. 29 und 35.

553 Vgl. Roworth, 1978, S. 54, Anm. 35. Antonio Abatis Brief an Diego Gera (Bibliotheca Comunale di Siena, L.V.9, ac.29) ist bereits von Cesareo publiziert worden, vgl. Cesareo, 1892, Bd. II, S.149-155. Die in diesem Zusammenhang relevante Stelle mit der Beschreibung des verlorenen Gemäldes lautet: „Sedeva quivi una vaghissima Donna, addobbata d'una rancia veste, e d'un cilestro ammanto, nel cui paneggiamento l'ombre, i lumi, a la testiera scorgevansi con si fatta industria o cave, o rilevate, o distinte, che fin nella ripiegatura delle cresphe, in ciu ha parte il caso, non seppe transcurar gli arteficii. Inchinata costei ad uno de' vicini Sassi, facevasi del destro braccio colonna alla guancia. Sembrava di prima occhiata la Pittura, perchè giachevanle a piedi prosternati i pennelli, il tavolozzo de' colori stemprati e'l resto de gli arnesi appartenenti all'Arte.“, zitiert nach Roworth, 1978, S. 54, Anm. 35.

eine Anekdote aus dem Leben eines kynischen Philosophen wiedergibt, gelten - neben dem Gemälde *Diogenes und Alexander* (Abb.83) - als die frühesten Werke Rosas, in denen er Themen der Philosophie zur Darstellung bringt.⁵⁵⁴ Wenn Rosa nun seine *Pictura Solitaria* dem womöglich Demokrit darstellenden Philosophen seines *Philosophenwaldes* gleich, mit aufgestütztem Kopf inmitten ursprünglicher Natur wiedergibt, so legt dies die Vermutung nahe, dass bereits zu Beginn der 1640er Jahre Rosas Bild der Malerei entscheidende Impulse aus seinem Bild der Philosophie erhalten hat.

Die Deutung von Rosas Gemälde der *Philosophie* (Abb. 84), welches einen Rosas Erscheinung sehr nahe kommenden dunkelhaarigen Philosophen zeigt, als ein Selbstporträt des Malers in der Rolle des Philosophen ist in der neueren Forschung jedoch umstritten.⁵⁵⁵ Der Porträtierte hält dem Betrachter eine Schrifttafel entgegen, auf welcher die lateinische Übersetzung eines Aphorismus des griechischen Philosophen Pythagoras zu lesen ist: „AVT TACE, / AVT LOQUERE MELIORA / SILENTIO.“ (Schweige oder rede etwas, das besser ist als Schweigen).⁵⁵⁶

Von zentraler Bedeutung für Rosas Kunst der Florentiner Jahre und seiner fortan geschaffenen Gemälde und Graphiken moralphilosophischen Inhaltes ist seine Freundschaft mit Giovanni Battista Riccardi, der Mitglied in Rosas Accademia di Precossi war und 1673 in Pisa zum Professor für Moralphilosophie ernannt wird.⁵⁵⁷ Jene lebenslange Freundschaft ist durch zahlreiche Briefe des Künstlers an seinen engen Vertrauten dokumentiert.⁵⁵⁸ Riccardi wird für Rosa schnell zu einem intellektuellen Stimulus, der ihn mit dem Leben und den Lehren der Stoiker, Kyniker und der griechischen Naturphilosophen vertraut macht, welche vor allem durch die einzige erhaltene Schrift der antiken Philosophiegeschichte, die zehn Bücher der *De Vita et moribus Philosophorum* des Diogenes Laertios (wohl 2./3. Jh. n. Chr.) überliefert sind.⁵⁵⁹ Im Austausch mit seinem Freund Riccardi und unter dessen kritischer Anleitung erweitert Rosa seinen Bildungshorizont und versorgt sich mit dem Wissen, welches für seine vor Gelehrsamkeit strotzenden Satiren und seine moralphilosophischen Gedankengut visualisierenden Gemälde zur unablässigen Grundlage wird.⁵⁶⁰ Rosa, der als

554 Vgl. Scott, 1995, S. 46-47. Zu *La selva dei filosofi* (*Diogenes wirft seinen Becher fort*) vgl. auch Volpi, 2008 a, Kat. Nr. 14. S. 120-121.

555 Vgl. Langdon 2010, Kat. Nr. 2, S. 108-109.

556 Vgl. Daprà, 2008, Kat. Nr. 2, S. 100-102; Scott, 1995, S. 61.

557 Zur Freundschaft und zum intellektuellen Austausch zwischen Rosa und Riccardi, vgl. Scott, 1995, S. 57 und 67 ff..

558 Vgl. Rosa, 1939.

559 Für einen Überblick zu Diogenes Laertios und seiner Schrift *De Vita et moribus Philosophorum*, vgl. Hose, 2003, S. 184-185.

560 Vgl. Regel, 2007 b, S. 278.

Maler religiöser Themen erfolglos blieb und gleichzeitig um die zeitgenössische Hochschätzung der Historienmalerei wusste, muss in diesen philosophischen Themen, die in Folge des europäischen Neustoizismus gegen Ende des 16. Jahrhunderts verstärkt Verbreitung fanden, eine interessante Alternative und Marktchance erkannt haben.⁵⁶¹

Diogenes Laertios, dessen anekdotenreiches Überblickswerk seit dem 16. Jahrhundert nicht nur in lateinischer Übersetzung sondern etwa in Form des 1598 erschienenen *Compendio delle vite de filosofi antichi Greci, et Latini* auch in italienischer Sprache vorlag,⁵⁶² hat die griechische Philosophie als eine fortwährende Abfolge von Lehrer- und Schülergenerationen bzw. philosophischen Strömungen verstanden. Auf seine Ausführungen zu den Sophisten, Sokratikern, Akademikern und Peripatetikern lässt er mit den Kynikern und Stoikern jene Schulen folgen, deren Lehren im Kern auf ethische Fragestellungen ausgerichtet sind und im Sinne der Seelenruhe für die Grundsätze der materiellen Bedürfnislosigkeit und Affektfreiheit (Apathie) eintreten. Im letzten Buch schließt Laertios schließlich auch die Vita des von der Gesellschaft zurückgezogenen Naturphilosophen und Atomisten Demokrit an, der - den Kynikern und der Stoa zeitlich vorausgehend - bereits die nur durch Affektfreiheit zu erreichende Ruhe und Ausgeglichenheit der Seele zum zentralen Aspekt seiner Philosophie erklärt hat.⁵⁶³ Gerade die eremitengleich in freier Natur lebenden kynischen Philosophen, allen voran Diogenes, und der in vergleichbarer Zurückgezogenheit lebende Demokrit⁵⁶⁴ müssen das Interesse Rosas nicht nur aufgrund der Verknüpfung von Landschaftsmalerei und moralisierender Historie, sondern auch aufgrund ihres Identifikationspotentials im Sinne der geistigen Freiheit des Malers⁵⁶⁵ auf sich gezogen haben. Auch Rosas eigenwilliges und vor allem im Medium der Satire schlagfertiges Auftreten⁵⁶⁶ findet vorrangig in den überlieferten Anekdoten um die kynischen Philosophen eine deutliche Entsprechung und wird somit neben den moralphilosophischen Bildinhalten auch dafür

⁵⁶¹ Vgl. Scott, 1995, S. 70-72.

⁵⁶² Vgl. *Compendio*, 1598.

⁵⁶³ Vgl. Diogenes Laertios, 2008, v.a. S.191-283 und S.335-339. Für einen Überblick über die Verknüpfung des Atomismus und der Ethik bei Demokrit und die Vorstellung der Seelenatome vgl. Zacher, 2003, S. 165-166.

⁵⁶⁴ Vgl. Diogenes Laertios, 2008, S. 337.

⁵⁶⁵ Für Rosas Äußerungen zu seiner Außenseiterstellung und materiellen Armut, vgl. Rosa, 1939, S. 3, S. 7 und S. 162-163: "Amico, le nostre ricchezze bisogna che consistono nell'animo e di contentarsi di libare, quand'altri ingoiano la prosperità." (Brief 128, 2. Januar 1664) sowie S. 165: "Ai pittori della mia condizione e genio stravagante, è forza della misura in poi lasciare il resto in libertà (così haverei fatto io in un accidente simile con voi), e contentarsi di non volere insegnare e i babbi a fare figlioli, e, come o detto di sopra, ascondere il genio di chi ha d'operare, e credere ch'ogni poca cosa di pittore classico, è per ricevere e preggio e lode da chi veramente intende." (Brief 131, 21. Juni 1664) u.a.

⁵⁶⁶ Vgl. Scott, 1995, S. 76-77; Baldinucci, 1847, S. 422, 447, 486 u.a.; zur Ausstellung des satirischen, gegen seine zahlreichen Kritiker gerichteten Gemäldes *Il Sasso* in S. Giuseppe alla Rotonda (19. März 1653) vgl. Auch Rinaldis, 1939, S. XLVII.

verantwortlich zu machen sein, dass Rosa von der römischen Öffentlichkeit mit dem Spitznamen „filosofo nigro“ bedacht worden ist.⁵⁶⁷

Der Grund für Rosas Rückkehr in die barocke Kunstmetropole Rom im Jahr 1649 lässt sich in dem dort durch die Graphiken Castigliones und Testas und die innovativen Schöpfungen des bereits zu Lebzeiten als *peintre philosophe* geltenden Wahlrömers Nicolas Poussins begründeten Markt für philosophische Bildinhalte vermuten.⁵⁶⁸ In den ersten beiden Jahren des neuen Jahrzehntes ist Rosa jeweils mit einem großformatigen Gemälde philosophischen Inhaltes auf der bedeutendsten Jahresausstellung Roms zum Namenstag des Hl. Josef am 19. März im Pantheon vertreten⁵⁶⁹ und versucht sich auf diese Weise auf dem römischen Markt als Maler philosophischer Themen einen Namen zu machen. Auf das Gemälde *Demokrit in Meditation* (Abb.85) sollte dann im März 1652, sein Pendant *Diogenes wirft seinen Becher fort* (Abb.86) folgen. Während der *Demokrit* zunächst keinen Käufer fand, gingen schließlich beide Gemälde vier Monate nach der zweiten Ausstellung in den Besitz des venezianischen Gesandten Niccolo Sagredo über.⁵⁷⁰ Rosas neuartige Bildinhalte erfreuen sich zunehmender Beliebtheit bei Sammlern, sein eigenwilliger und zurückgezogener Charakter jedoch hält die akademische Malerschaft Roms auch weiterhin auf kritischer Distanz. Obwohl der Künstler im Jahr 1651 unter anderem neben Nicolas Poussin und Lorenzo Bernini als Mitglied der Accademia di San Luca geführt wird, die zur damaligen Zeit unter dem Prinzipat des Flamen Luigi Gentiles stand,⁵⁷¹ beginnen sich zunehmend Vorbehalte zwischen Rosa und der arrivierten römischen Malerschaft abzuzeichnen. Dies belegt eine von Filippo Baldinucci überlieferte Anekdote, welche ein lebhaftes Zeugnis der zeitgenössischen Kritik an Rosas anatomischer Ungenauigkeit liefert.⁵⁷²

567 Baldinucci, 1847, S. 499.

568 Vgl. Scott, 1995, S. 92. Zur Rolle Nicolas Poussins als Schöpfer philosophischer Bildinhalte vgl. u.a. Stumpfhaus, 2007, S. 9ff., S. 36ff. und S. 121-122 sowie Joch, 2003, S. 11ff.; Sauerländer, 2002 und Bätschmann, 1997, S. 373-374. 569 Vgl. Scott, 1995, S. 97-98. Zum römischen Ausstellungsmarkt im 17. Jahrhundert vgl. auch Haskell, 1996, S. 181-191.

570 Vgl. Rosa, 1939, Brief 22, S. 36. und Brief 25, S. 40-41 und Scott, 1995, S. 99-100.

571 Vgl. Hoogewerff, 1913, S. 130; Missirini, 1823, S. 117 und S. 472. Zu den beginnenden flämischen und französischen Einflüssen auf die Accademia di S. Luca in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welche zunehmend in der Wahl ausländischer Principi Ausdruck fanden, vgl. Pevsner, 1973, u.a. S. 66 und S. 102.

572 Baldinucci, 1847, S. 442: „[...] onde avvenne, che alcune di queste [persone dell'arte], immaginando tale sua ritiratezza procedere da superbia, incominciarono a dire ogni male di lui e dell'opere sue: [...] Aveva egli fatto esporre nel chiostro della Chiesa di San Giovanni Decollato, [...] fra altre bellissime pitture, un quadro fatto da uno di professione cerusico, ma che per suo diletto anche dipingeva. Era lo stesso Salvatore in quell luogo, ove molti pittori eran concorsi: i quali, avendo assai lodato il quadro, dimandarono al Rosa chi l'avesse dipinto. Questo, per vostro avviso, rispose Salvatore, è un quadro fatto da un pittore, che i Signori Accademici della Chiesa di Santo Luca non hanno volute ammettere nella loro Accademia: e ciò, perchè l'ordinaria professione di lui è la chirurgia: e a me pare che e abbian fatto male assai, mentre fo riflessione, che, col l'ammetterlo, avrebbero avuta fra loro persona, a chi saria stata facil il rassettare le loro stroppiature.“ Deutsche Übersetzung: „Dies hatte zur Folge, dass manch einer annahm, dies [Zurückgezogenheit] geschehe aus Hochmut, und mit übler Nachrede für ihn und seine Werke aufwartete. [...] Er

Jene Cerusico-Episode, in welcher Rosa seine akademischen Malerkollegen in ihren doktrinären kunsttheoretischen Überzeugungen zu provozieren versucht, zeigt deutlich, dass Rosa trotz zunehmenden Erfolges und seiner Aufnahme in die Accademia di S. Luca ein Sonderling innerhalb des zeitgenössischen Kunstbetriebes bleiben sollte. Auch wenn es letztlich nicht als gesichert gelten kann, dass sich die von Baldinucci beschriebene Situation in dieser Form zugetragen hat,⁵⁷³ so wäre diese Anekdote selbst für den Fall, dass es sich um eine die gewünschte Aussageabsicht verstärkende Fiktion handelt, ein kaum weniger aussagekräftiges Zeugnis zeitgenössischer Fremdwahrnehmung. Zudem ist durch Passeri, belegt, dass Rosas großformatige Figurenkompositionen aufgrund der unzureichenden anatomischen Genauigkeit in Kritik geraten waren.⁵⁷⁴ Und auch in Rosas um 1650 verfassten und wenig später öffentlich vorgetragenen Satire *La Pittura*,⁵⁷⁵ einer beißenden Kritik an den Malern und Auftraggebern seiner Zeit, wird unmissverständlich deutlich, dass er einem in seinen Augen übertriebenen zur Schau stellen anatomischer Kenntnisse in der Malerei eher ablehnend gegenübergestanden hat.⁵⁷⁶ Jene Schwäche, welche seine Zeitgenossen sicherlich als logische Konsequenz aus seiner weitestgehend

hatte im Kreuzgang der Kirche von Sankt Johannes dem enthaupteten [...] unter anderen sehr schönen Gemälden auch eines ausstellen lassen, dass von einem Chirurgen stammte, der zu seinem Privatvergnügen malte. Salvatore selbst war anwesend und viele andere Maler waren dazugestoßen. Diese lobten das Bild sehr und fragten dann Rosa, wer es denn gemalt habe. „Um es euch zu sagen“, antwortete Rosa, „dies ist das Bild eines Malers, den die Herren von der Akademie des Hl. Lukas nicht bei sich aufnehmen wollten, und zwar weil er von Beruf praktischer Arzt war. Ich meine aber, daran taten sie schlecht. Denn wenn ich so darüber nachdenke, will mir scheinen, hätten sie ihn nur aufgenommen, dann wäre jemand unter ihnen gewesen, der mit ihren Stümpereien [Anatomischen Fehlern] mühelos aufgeräumt hätte.“, zitiert nach Regel, 2007 b, S. 270-271. Zur Deutung und Datierung der Episode vgl. ebd. S. 268-285.

573 Vgl. Regel, 2007 b, S. 269f..

574 Vgl. Passeri, 1995, S. 396: „Sentiva dirsi, che in grande egli era assai mancantenel disegno quanto alle parti, e che il colorito in quel genere non era adattato, ne naturale, che le tinte selle sue carnierano di legno, e senza sangue, che l'arie delle teste erano tutte dispettose, e d'idea improprie, e rusticane, che li suoi panni non formavano pieghe elette, a proporzione, e che non coprivano l'ignudo con modo naturale, e scelto, che mancava con gran disordine nelli contorni, che poco intendeva l'ignudo, e che era assai invalido a rendere l'opere sue a quella perfezione, che le sa rendere un ben regalato pittore, cosi nel tutto come nelle parti.“

575 Zur Datierung der Satire vgl. Anm. 548; für eine umfassende Deutung vgl. Köhler, 2007, S. 145-162. Cesareo hat die Satire *La Pittura*, welche nicht in einer Handschrift Rosas nachweisbar ist, basierend auf zwei Manuskripten des 17. und des 18. Jahrhunderts erstmals publiziert (Cesareo, 1892), vgl. Roworth, 1978, S. 141, Anm. 1. Für eine deutsche Übersetzung vgl. Rosa, 2007, S.203-222. In einem an Giovanni Battista Riccardi gerichteten Brief, erwähnt Rosa, dass er dem philosophie- und wissenschaftsbergeisterten Carlo Roberto Dati seine Satire *La Pittura* vorgetragen habe, vgl. Scott, 1995, S. 86, Anm. 16; Rosa, 1939, S. 25 (Brief 12, 23. Dez. 1651): “Già compares il fiorentino Platone [Carlo Roberto Dati] tutto vellutato dal capo a piedi, tutto pretension, tutto fumo, e finalmente tutto avido di comparer letterato al cospetto di questo Cielo, et a quest' hora è stato una volta da me, si per vedere il mio Democrito, come anche per sentir la satira della Pittura, tanto celebrata dalla vostra cortesia. Compra de'libri tutti i giorni, e va vedendo i studii di questa città “. Zudem ist nach Filippo Baldinucci überliefert, dass Rosas Haus in Rom nicht nur wegen der Besichtigung seiner Gemälde regelmäßig von bedeutenden weltlichen und klerikalen Vertretern frequentiert wurde, sondern diese sein Haus auch immer wieder aufsuchten, um dem Vortrag seiner Satiren beizuwohnen, vgl. Baldinucci, 1847, S. 446-447.

576 Vgl. Rosa, 2007, S.220: „Um zu beweisen, dass er am Körper auch jedes Fältchen und jedes Härchen kennt, hat manch einer den weiblichen Heiligen die Brüste und die Schenkel entblößt; und um nur ja zu den großen zu zählen, hat er die männlichen nackt dargestellt, denn er weiß ja so gut, wie jeder Muskel sich bewegt und wo genau alles hingehört.“

autodidaktischen Aneignung der Malerei aufgefasst haben,⁵⁷⁷ muss bei den Mitgliedern der Accademia di S. Luca, in deren Ausbildungsprogramm dem Studium der Anatomie nach dem lebenden Modell sowie anhand von Skulpturen eine hervorgehobene Rolle zugewiesen worden ist,⁵⁷⁸ geradezu zwangsläufig auf Unverständnis und Missgunst gestoßen sein.

Im Frühjahr 1954 macht Rosa, der seit seinem Aufenthalt in Florenz mit der verheirateten Signora Lucrezia zusammenlebt und einen gemeinsamen Sohn namens Rosalvo großzieht,⁵⁷⁹ gegenüber Riccardi deutlich, dass er in Rom aus den unterschiedlichsten Gründen angefeindet und zum Opfer übler Nachrede geworden ist.⁵⁸⁰ Rosa fühlt sich unter anderem aufgrund seiner Herkunft und seiner Liebe zu einer verheirateten Frau sowie den Verleumdungen, er habe sich für seine Satiren der Ideen anderer Autoren bedient, von der römischen Öffentlichkeit aufs stärkste angegriffen. Und so überrascht es nicht, dass er im Frontispiz seiner 62 Blätter umfassenden Graphikfolge der *Figurine*, die 1656 begonnen – von vereinzelt unbedeutenden graphischen Versuchen abgesehen – als Rosas offizieller Auftakt im Medium der Radierung gilt,⁵⁸¹ den Neid in Form einer furchteinflößenden Invidia ins Bild gesetzt hat (Abb.87). Gerade in Anbetracht der Kritik, welche Rosa als Figurenmaler zu Teil geworden ist, muss die umfangreiche Graphikfolge als eindrucksvolles Plädoyer für Rosas Meisterschaft und Virtuosität als Figurenbildner gelesen werden.⁵⁸²

577 Vgl. Passeri, 1995, S. 385-386. Rosa hat darüber hinaus in einem Brief aus dem Jahr 1668 gegenüber Riccardi, der einen jungen Maler namens Francesco Martinotti mit Rosa in Kontakt bringen wollte, betont, dass er keine Schüle möchte, da er selbst nie einen Meister gehabt habe: „Del pittore [Francesco Martinotti], se mi capiterà inanzi con l'impronta delle vostre raccomandazioni, sarà da me servito in tutto quello che voi vorrete. Fuor di voi, sarà frustatorio ch'egli possi mai far merito presso di me, quand'anche fusse foderato di Tiziano e di costume di Paradiso, non essendomi mai dilettato, né di far scolari (perchè mai mi conobbi maestro), nè di guadagnare su gli altri.“ (Brief 166, 1668), zitiert nach Rosa 1939, S. 202.

578 Vgl. Pevsner, 1973, S. 61-62 und S. 80; Roccasecca, 2009, v.a. S. 126 und S. 146; Goldstein 1996, S. 30f.. Zum Bestreben der Accademia di S. Luca seit Mitte des 17. Jahrhunderts die Zugangsvoraussetzungen zur Akademie zu verschärfen und zugleich die Ausbildung nach dem Vorbild des Ausbildungsprogrammes der 1648 gegründeten Académie Royale de Peinture et de Sculpture - u.a. durch den Versuch Nicolas Poussin als Principe zu werben - stärker zu systematisieren vgl. Missirini, 1823, S. 117-119. Zur Organisation und europäischen Vorbildfunktion der französischen Akademie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vgl. Pevsner, 1973, S. 83-102.

579 Zu den privaten Lebensumständen Rosas und der Tatsache, dass er abgesehen von seinen Söhnen Rosalvo (1641-56) und Augusto, alle weiteren Kinder aus finanziellen Gründen ins Weisenhaus geben musste, vgl. u.a. Scott, 1995, S. 64-65.

580 „Incominciano un processo di tutta la mia vita; ch'io naqqui in Napoli, figlio di un pittor da scabelli, che dopo mi feci frate, e , sfratatomì doppo alcuni mesi, me ne venni in Roma a servire non so che prelato, a quale rubai non so che agenterie; [...] donde rubai le satire al P. Scambati et altre invenzioni di questa sorte. Ma pensando la loro malignità che si fatte cose sarebbero riuscite redicole, v'inserrono quest'altri motivi, non con altro fine che di precipitarmi affatto, e di farmi per questo verso la spia, dicendo ch'io sono un ateista, e che per tutto altro non fo che andar seminando d'ogni eresia, un piccolo concubinario, che non mi sono mai confessato, e che calpesto in tutto e per tutto la ragione;[...]“, Rosa, 1939, S. 66 (Brief 45, 5. Mai 1654).

581 Vgl. Scott, 1995, S. 110ff..

582 Vgl. Scott, 1995, S. 111.

Zwei Jahre später entsteht schließlich mit der Allegorie der *Fortuna* (Abb.88) Rosas bedeutendstes satirisch-autoreferentielles Gemälde, in welchem er seine bisher lediglich verbal vorgetragenen gesellschaftskritischen Seitenhiebe visuell erfahrbar macht. Über einem Ochsen, einem Esel, einem Büffel, einem Wolf, einem Adler, einer Eule, einem Schwein und einem Schaf schwebt von einem goldenden Tuch umweht Fortuna, welche den Inhalt ihres Füllhornes über jene Ansammlung von Tieren ausbreitet. Purpur, Goldmünzen, Perlen, Kronen und Zepter ergießen sich über die Tiere, zu deren Füßen sich auch mit Büchern, eines davon auf dem Einband mit Rosas Initialen, Pinsel und Palette sowie der unter dem Huf des Schweines niedergetrampelten Rose (it.: rosa) deutliche Verweise auf die Person des Künstlers finden.⁵⁸³ Den Ausführungen Baldinuccis zu Folge hat Rosa sich aufgrund der öffentlichen Aufmerksamkeit, die sein satirisches Fortuna-Gemälde hervorrief, dazu entschieden, seine gesellschaftskritische Schöpfung auf der nächsten Kunstausstellung im Kreuzgang von S. Giovanni Decollato auszustellen, was ihn schließlich erneut in Erklärungsnot bringen sollte.⁵⁸⁴ Die Verteidiger der Ungerechtigkeit der römischen und damit vorrangig päpstlichen Patronage anprangernden Allegorie aber kamen überraschenderweise vor allem aus päpstlichen Kreisen, weshalb Rosa schließlich einer drohenden Freiheitsstrafe entgehen konnte.⁵⁸⁵ Jonathan Scott hat im Zuge seiner Rosa-Monographie nicht versäumt auf die Neuartigkeit dieser ausgesprochen großformatigen autoreferentiellen Satire (198 x 133 cm) innerhalb der römischen Kunst hinzuweisen.⁵⁸⁶ Hinterfragt man Rosas Interesse für selbstbezügliche Thematiken jedoch an dieser Stelle nach ihrer Tradition, so stößt man zwangsläufig auf das in dieser Hinsicht ausgesprochen reiche Kunstschaffen Federico Zuccaris, welchem als Mitglied der Florentiner Accademia del Disegno und erstem Principe der römischen Accademia di San Luca vermutlich gerade mit Blick auf seine autoreferentiellen Bildinhalte die entscheidende Vermittlerrolle zwischen den beiden italienischen Kunstzentren zugewiesen werden kann. Zuccari hat nicht nur in seinen Florentiner Jahren mit den nach seinen Entwürfen gestochenen Blättern *Verleumdung des Apelles* (Abb.9) und *Lamento della Pittura* (Abb.2) selbstbezügliche Thematiken pointiert und stets mit einem Seitenhieb auf seine Kritiker ins Bild gesetzt, sondern auch in Rom mit dem komplexen Freskenprogramm seines römischen Palazzo und seiner am

⁵⁸³ Vgl. Scott, 1995, S. 121.

⁵⁸⁴ Vgl. Roworth, 1978, S. 196-197; Baldinucci, 1847, S. 447.

⁵⁸⁵ Vgl. Roworth, 1978, S. 197.

⁵⁸⁶ Vgl. Scott, 1995, S. 124.

18. Oktober 1581 über dem Portal der Kirche S. Luca präsentierten auftraggeberkritischen *Porta Virtutis*, welche nur in Form von Entwurfsskizzen überliefert ist (Abb.19), seine wohl monumentalsten Werke dieser Art geschaffen.

Da Rosa sich spätestens durch seine Mitgliedschaft in der Accademia di S. Luca Anfang der 1650er Jahre im Umkreis der römischen Akademie bewegt haben muss, ist davon auszugehen, dass ihm die autoreferentiellen Schöpfungen ihres ersten Principe bekannt gewesen sind. Caterina Volpi ist bereits für Rosas auftraggeberkritisches Gemälde der *Fortuna* (Abb.88) von einer Beeinflussung durch die in Zuccaris *Lamento della Pittura* vor Jupiter gebrachte allegorische Komposition ausgegangen.⁵⁸⁷ Auch für den Fall, dass die einzige großformatige Satire Zuccaris, die noch 1609 im Nachlass-Inventar der Casa Zuccari aufgeführte *Porta Virtutis*,⁵⁸⁸ bereits zu Rosas Zeiten nicht mehr im Original erhalten gewesen sein sollte, kann dennoch davon ausgegangen werden, dass Rosa über die Vorzeichnungen oder aber auch über eine 1585 von Zuccari selbst angefertigte Kopie (Abb.89),⁵⁸⁹ von jenen epochalen Inszenierungen künstlerischer Selbstbehauptung Kenntnis hatte. Auch der Weg einer verbalen Vermittlung ist denkbar, da Zuccaris außergewöhnliche Schöpfungen im kollektiven Gedächtnis der römischen Malerschaft zur Zeit Rosas noch immer präsent gewesen sein müssen.

In seinem *Genio*-Blatt hat Rosa - der unteren Darstellungshälfte des *Lamento* entsprechend - versucht, jenen unsichtbaren Moment künstlerischer Inspiration in all seinen Einzelaspekten und seine intellektuellen wie schicksalhaften Voraussetzungen visuell erfahrbar zu machen. Und so muss es auch aufgrund der äußerst geringen Bildtradition für autoreferentielle Inhalte in den 1660er Jahren als ausgesprochen wahrscheinlich gelten, dass Rosa ein Abzug des Cortschen Stiches oder aber eine Vorzeichnung Zuccaris kannte. Es bleibt auch nach dem 1603 verfassten Testament Zuccaris, in dem er einen Teil seines Palazzos der Accademia di San Luca zur Nutzung und zur Unterbringung mittelloser Studenten überlassen und seine Erben zur Unterstützung der Accademia verpflichtet hat,⁵⁹⁰ zu vermuten, dass sich zu Rosas Zeiten entsprechendes Studienmaterial im Besitz der Accademia befunden haben könnte.

⁵⁸⁷ Vgl. Volpi, 2008 b, S. 39-40.

⁵⁸⁸ Vgl. Winner, 1999, S. 137. Das Nachlassinventar wurde publiziert von Körte, 1935, Dok. 17, S. 82-84.

⁵⁸⁹ Vgl. Capretti, 2010, S. 175.

⁵⁹⁰ Vgl. Körte, 1935, Dok. 15, S. 81-82. Im Jahr 1653 fordert die Accademia di S. Luca schließlich den ihr laut Testament zustehenden Teil des Palazzo Zuccaris ein vgl. Körte, 1935, Dok. 26, S.85-86. Als offizieller Sitz der Accademia di S. Luca fungierte seit Anfang der 1590er Jahre bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts die Kirche Santa Martina al Foro Romano und deren Nebengebäude, vgl. Pevsner, 1973, S. 61-62 und S. 65-66; Pietrangeli, 1974, S. 12f.; Salvagni, 2009 a, S. 69-121 sowie Salvagni, 2009 b.

Von einzelnen Verweisen in Rosas Briefen ausgehend hat Wallace für alle großformatigen Radierungen des Künstlers eine Datierung zwischen 1661 und 1664 vorgeschlagen und diese damit in Anschluss an die *Figurinen* und *Tritonen* und vor Rosas Verlust des Sehvermögens datiert, welcher das Arbeiten in kleinem Format und damit das ausführen von Graphiken zunehmend erschwert hat.⁵⁹¹ Für die mit insgesamt vier Blättern auch im Medium der Radierung vertretenen Philosophenthemen sowie die diesen kompositionell und stilistisch nahestehenden Blätter *Alexander in der Werkstatt des Apelles* (Abb.90) und *Il Genio di Salvator Rosa* (Abb.4) ist Wallace aufgrund eines Schreibens vom 11. März 1662, in welchem Rosa bereits die Entwurfszeichnungen für die Blätter *Diogenes und Alexander* (Abb.91), *Demokrit in Meditation* (Abb.92) und *Diogenes wirft seinen Becher fort* (Abb.93) anführt, von einer Datierung um 1661/62 ausgegangen.⁵⁹² Diese Datierung wird auch von der neueren Forschung aufgrund der aussagekräftigen Quellenlage und der deutlichen stilistischen Parallelen unter den angeführten Radierungen nicht in Frage gestellt.

Zusammenfassend ist davon auszugehen, dass Rosa, der sich in den 1630er Jahren erstmals in Rom aufhält und sich im Jahr 1649 schließlich dauerhaft am Tiber niederlassen sollte, sowohl autoreferentielle Bildfindungen Zuccaris als auch die von den Brüdern de Rossi verlegten Testa-Blätter gekannt hat, als er beginnt satirisch-autoreferentielle Bildthemen zu behandeln und schließlich Anfang der 1660er Jahre seine Radierung des *Genio di Salvator Rosa* entwirft. Diese seine wohl komplexeste allegorische Schöpfung widmet Rosa der Darstellung seiner durch die Erfahrungen und Enttäuschungen eines eigenwilligen Künstlerlebens gewonnenen kunsttheoretischen Überzeugungen. Vorrangig die Darstellung des künstlerischen Geistesvermögens betonend, scheint Rosa die in den beiden vorangegangenen Kapiteln anhand der Werke

591 Vgl. Wallace, 1979, S. 41-106. Zu Rosas Verlust des Sehvermögens im Jahr 1664 vgl. Rosa, 1939, S. 166-167 (Brief 132, 4. Oktober 1664): "E per condimento di tutta questa mia disgrazia, m'ha indebolita la vista in maniera ch enon posso ne leggere, ne dipingere senz'occhiali; hor che ne dite, si poteva dare in peggio? Mi promette però un cerusico e medico francese di far miracoli a mio beneficio, e in verità ne incomincio a vedere gli effetti. Tra questi speranze e qualche segno di miglioramento, ms'amala Augusto con febrì d acavallo, le quali terminarono in vailolo e di presente si ritrova a letto con esso. Questi sono stati gli impedimenti, amico, che voi non siete stato servito: Dipinger cose piccole, son disperate per me, ond'io ci ho fatto e vado facendo quello che posso, se non quello che io vorrei."

592 Vgl. Wallace, 1979, S. 51-92; Rosa, 1939, S. 131-132 (Brief 100, 11. März 1662): "Al Dottore G. B. Riccardi, prima di scrivere ho consegnato la cassetta al procaccia di Fiorenza. Al Signor Simano Torrigiani nella posta di Fiorenza franca per il Signor Cio. Battista Riccardi. A Pisa. Con il quadretto ci troverete anche il disegno del Policrate in due pezzi, conforme fu disegnato a Strozza Volpe. Quello dell'Alessandro con Diogene, Filolao e due altri, ciò quello di Democrito, a quale manca già un dito di disegno, il quale non ho potuto per ancora trovare, ed il suo compagno del Diogene, che butta la tazza il tutto benissimo condizionato nella medesima maniera, chè ella me l'inviò a questa volta. [...]". Zu Rosas Blättern des *Genio* und des *Alexander in der Werkstatt des Apelles* finden sich in den Briefen an Riccardi leider keinerlei Verweise, weshalb für die Datierung derselben, wie von Wallace vorgeschlagen, aufgrund kompositorischer und stilistischer Ähnlichkeit zu den im Vorangegangenen genannten Blättern von einer Entstehung innerhalb desselben Zeitrahmens ausgegangen werden muss (vgl. Wallace, S. 55 und S. 79).

Zuccaris und Testas aufgezeigten Entwicklungen aufzugreifen und in konsequenter Weise fortzuführen. Während Zuccaris *Lamento* und Testas *Liceo* noch das Zusammenspiel von Theorie und Praxis thematisieren, kommt der praktischen Kunstausbübung bzw. dem Erwerb der theoretischen Philosophie und damit der für die Konstruktion von Raum und Figur grundlegenden Wissenschaften in Rosas *Genio*-Blatt nunmehr eine untergeordnete Bedeutung zu. Praktisches Vermögen in ausreichendem Maße offenbar als selbstverständlich voraussetzend, hat Rosa vielmehr die Darstellung der ethisch-didaktischen Grundlagen und Funktion des künstlerischen Geistes in den Fokus gerückt. Damit hat Rosa sowohl ex negativo ein visuelles Plädoyer gegen die den zeitgenössischen Markt beherrschende Auftragskunst als auch gegen die durch die Accademia di S. Luca repräsentierte Verabsolutierung anatomisch-mathematischer Kenntnisse entworfen und seine Vorstellung der Malerei zunehmend mit jener der stoisch-kynischen Philosophie verwoben.

V.1.4. Salvator Rosa und der römische Graphikmarkt – Verlegerische Autonomie als historische Notwendigkeit

Neben der Tatsache, dass alle ikonographisch komplexen graphischen Schöpfungen Rosas, und damit siebzehn teils ausgesprochen großformatige Blätter, in den wenigen Jahren zwischen 1661 und 1664 entstanden sind, verwundert Rosas graphisches Œuvre durch das ausnahmslose Ausbleiben einer Verlegernennung.⁵⁹³ Weder auf Rosas *Genio*, noch auf einem anderen Blatt seines umfangreichen Œuvres ist die Nennung eines Druckers oder Verlegers nachweisbar⁵⁹⁴ und auch in den Inventaren des bedeutendsten zeitgenössischen Verlagshauses in Rom, dem Verlag der Brüder De Rossi, welcher sein Verlagsprogramm gerade seit den 1640er Jahren zunehmend um neuartige Themen aus dem Bereich der Inventorengraphik auszuweiten begann, wird zu Lebzeiten Rosas und auch danach kein einziges Blatt des innovativen Neapolitaners aufgeführt.⁵⁹⁵ Während Testa und Castiglione, dessen Platte des *Genio di Castiglione* (Abb.49) sich bereits 1648 im Besitz der Brüder De Rossi befand,⁵⁹⁶ ihr Einkommen auch über den Verkauf der Kupferplatten sicherstellten, hat Rosa seine Platten offenbar dauerhaft in seinem Besitz

⁵⁹³ Vgl. Griffiths, 1992, S. 251.

⁵⁹⁴ Vgl. Bellini/Wallace, 1990, S. 335-424.

⁵⁹⁵ Vgl. Grelle Iusco, 1996; Griffiths, 1992, S. 251.

⁵⁹⁶ Vgl. Consagra, 1992, S. 308 und S. 312-313.

behalten und sowohl den Druck als auch die Vermarktung der Blätter eigenständig organisiert. Wie die Kupferplatte des *Genio di Salvator Rosa*, so sind auch nahezu alle anderen von Rosa radierten Platten erhalten geblieben und gehören heute zur Sammlung des Istituto Nazionale per la Grafica.⁵⁹⁷ In seinem Aufsatz über die Zusammenstellung von Rosa-Graphik in Sammelalben konnte Antony Griffiths anhand eines Eintrages in Lady Morgans Anfang des 19. Jahrhunderts erschienenen Rosa-Monographie nachweisen,⁵⁹⁸ dass sich die Platten bis Ende des 18. Jahrhunderts im Besitz von Rosas Nachfahren befunden haben, bevor sie schließlich an die römische Regierung verkauft und damit in den Besitz der Calcografia Nazionale bzw. des heutigen Istituto Nazionale per la Grafica übergegangen sind.⁵⁹⁹

Dass Rosas Platten nicht wie im Falle anderer Kupferstecher und Radierer bald nach ihrer Entstehung durch die Veräußerung an verschiedene Drucker und Verleger zerstreut wurden, hat Griffiths als Neuartigkeit herausgestellt und ist folglich davon ausgegangen, dass Rosa seine Blätter selbst vertrieben haben muss. Die Frage nach dem Drucker der Radierungen bleibt an dieser Stelle jedoch ungestellt. Scott hat in seiner Rosa-Monographie in diesem Zusammenhang vermutet, dass Rosa wahrscheinlich wie auch der in Rom ansässige Claude Lorrain eine eigene Druckerpresse besessen haben könnte.⁶⁰⁰ Ebenso gut wäre es aber gerade auch mit Blick auf die beschränkten finanziellen Verhältnisse Rosas vorstellbar, dass Rosa die kostspielige Anschaffung gescheut und deshalb allein den Druck bei einem Verleger in Auftrag gegeben haben könnte. Denkbar wäre auch, dass er seine Radierungen auf der Presse eines befreundeten Künstlers, wie etwa jener Claude Lorrains,⁶⁰¹ kostengünstig abgezogen hat. Unklar bleibt allerdings weiterhin, weshalb Rosa seine geistreichen druckgraphischen Schöpfungen nicht - wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Testa und Castiglione - nach einer kleinen, offenbar im Eigenverlag erschienenen Zahl von Abzügen über den Verlag der Brüder de Rossi verteilen ließ? An dieser Stelle liegt es - wie unter anderem

597 Vgl. Wallace, 1979, S. 127 und Kat. Nr. 1-121. Nach Wallace befinden sich in der Calcografia Nazionale Druckplatten für insgesamt 94 Radierungen Rosas.

598 Vgl. Lady Morgan, 1824, Bd. 2, S. 377: "The original plates, nearly worn out, were sold by the present family (descendants of Rosa) to the Roman Government for 1,000 dollars, and are now in the Papal Chalcographic Office."

599 Vgl. Griffiths, 1992, S. 251. Die Calcographia Nazionale ist aus der im Jahr 1738 von Clemens XII. im Zuge des Ankaufes der De Rossi-Platten gegründeten Calcographia Camerale (bzw. Apostolica) hervorgegangen und ging im Jahr 1975 schließlich in den neu gegründeten Istituto Nazionale per la Grafica auf, vgl. Consagra, 1992, S. 444-445 und Bättschmann, 1997, S.32-33. Bis ins Jahr 1797 werden in keinem Katalog der päpstlichen Einrichtung Radierungen Rosas aufgeführt, vgl. Griffiths, 1992, S. 251, Anm. 1.

600 Vgl. Scott, 1995, S. 151 und Griffiths, 1992, S. 258.

601 Vgl. Kitson, 1996, S. 289 und S. 393. In Lorrains Nachlass-Inventar wird eine eigene Druckerpresse aufgeführt, vgl. Mannocci, 1988, S. 8.

von Griffith vorgeschlagen - nahe, allein Rosas in vielerlei Hinsicht überliefertes Verlangen nach künstlerischer Unabhängigkeit für diese ungewöhnliche Entscheidung verantwortlich zu machen.⁶⁰² Schließlich bot sich Rosa allein auf diese Weise die Möglichkeit den Vertrieb der Blätter und damit Auflagen, Widmungen und nicht zuletzt den Preis in den eigenen Händen zu behalten. Der Entschluss die Platten nicht zu veräußern in seinem Besitz zu behalten, brachte Rosa zwar das alleinige unternehmerische Risiko⁶⁰³ und keinerlei Einkünfte aus deren Verkauf ein, sicherte ihm aber im Gegenzug bestenfalls regelmäßige Einnahmen aus dem Verkauf der Abzüge.

Für einen Maler wie Rosa, der sich die Themen seiner Gemälde von keinem Auftraggeber vorgeben lassen wollte, und aus diesem Grund im Anschluss an seine Florentiner Jahre Einladungen europäischer Höfe ablehnt und sich mit allen Mitteln als freier künstlerischer Genius zu inszenieren sucht,⁶⁰⁴ ist es sicherlich auch mit Blick auf seine graphische Produktion von entscheidendem Interesse, sein künstlerisches Schaffen soweit wie möglich von der Einflussnahme dritter freizuhalten. Jener Wunsch nach künstlerischer Freiheit wird wohl am eindringlichsten anhand der berühmten und bereits an anderer Stelle zitierten Passage aus Rosas Brief an Don Antonio Ruffi vom 1. April 1666 deutlich:

„[...] perch'io non dipingo per arrechire mà solamente per propria sodisfazione, è forza il lasciarmi trasportare da gl'impeti dell'entusiasmo ed esercitare i pennelli solamente in quel tempo che me ne sento violentato.“⁶⁰⁵

Während die von Rosa um 1656 radierte und mit 62 Blättern ausgesprochen umfangreiche Folge der *Figurine* eine Widmung an Carlo de Rossi trägt,⁶⁰⁶ was auf eine finanzielle Unterstützung dieses kostspieligen Graphikprojektes durch den römischen Tuchhändler und Bankier hindeutet,⁶⁰⁷ tragen die in den Folgejahren ausgeführten Radierungen Rosas - mit Ausnahme von drei Blättern⁶⁰⁸ – keine Widmung. Anders als bei

602 Zum verbreiteten Vorgehen die Platte aus finanziellen und logistischen Gründen spätestens nach der Anfertigung einer kleinen Zahl von Abzügen an einen Verleger zu veräußern vgl. Bury, 2001, S. 70; Leuschner, 2005, S. 131.

603 Für einen kurzen Überblick über die Herstellungskosten von Druckgraphiken um 1600 vgl. Bury, 2001, S. 44-45.

604 Vgl. u.a. Scott, 1995, S. 135-136.

605 Aus einem Brief Salvator Rosa an Don Antonio Ruffi vom 1. April 1666, zitiert nach Ruffo, 1916, S. 180. Deutsche Übersetzung: „Ich male nicht, um mich zu bereichern,[...] sondern ausschließlich zu meiner eigenen Genugtuung. Ich muss mir die Möglichkeit offen lassen, von der Begeisterung davongetragen zu werden und meine Pinsel nur im Zustand völliger Verzückung zu gebrauchen.“, zitiert nach Haskell, 1996, S. 38.

606 Vgl. Kap. V.1.2.

607 Zu Rosas Widmung der graphischen Folge der *Figurinen* an Carlo de Rossi vgl. Rash Fabbri, 1970, S. 328-330.

608 Vgl. Wallace, 1979, Kat. Nr. 110 (*Die Hinrichtung des Atilius Regulus*), Kat. Nr. 115 (*Der Stutz der Giganten*) und Kat. Nr. 116 (*Die Rettung des jungen Ödipus*). Während das erste Blatt Rosas Freund und Ideengeber Giovanni Battista Riccardi gewidmet ist, findet sich auf den beiden anderen Blättern zum einen eine Widmung an den Florentiner

Testas *Liceo della Pittura* (Abb.3), welches eine Widmung an den bedeutendsten Gemäldesammler Luccas, Girolamo Bonvisi, trägt, welcher zudem als Vertrauter Kardinal Francesco Barberinis galt,⁶⁰⁹ wird Rosas *Genio di Salvator Rosa* (Abb.4), gleichwie alle anderen Blätter aus dem Atelier des Neapolitaners, nicht von einer Widmung an einen weltlichen oder geistlichen Würdenträger geziert. Mag man auch vermuten, dass der Vertrieb der *Figurinen*, jener vermutlich als Vorlagenbuch für Künstler konzipierten Folge, mangels antiquarischer, religiöser oder aber auch ikonographisch anspruchsvoller Ausrichtung wohl kaum in das auf Romreisende und zeitgenössische Gelehrtenkreise ausgerichtete Programm eines zeitgenössischen Verlegers Aufnahme gefunden hätte, so scheint die Situation für die ikonographisch anspruchsvollen, reifen Drucken aufgrund der Förderung der Inventorengraphik durch die Verlegerfamilie de Rossi eine gänzlich andere gewesen zu sein.

Betrachtet man allerdings die Verlagsgeschichte des Hauses de Rossi ein wenig genauer, so zeigt sich schnell, dass die Hinwendung zur Inventorengraphik als neuem Marktsegment seit den 1640er Jahren in zentraler Weise von Giovanni Domenico de Rossi, dem ältesten Sohn Giuseppe de Rossis d. Ä. (gest. 1639), vorangetrieben wurde, welcher nach dem Tod des Vaters die Geschäfte bis zur Verteilung des Erbes im Jahr 1648 geleitet hat. Bereits zwischen 1639 und 1648, als Giovanni Domenico dem Familienunternehmen vorstand, hat er begonnen den Bestand an Druckplatten um neuartige Themen auszuweiten und im Zuge dessen erste Platten Testas und Castigliones angekauft, welche jedoch nach der Verteilung der Erbmasse im Jahr 1648 in den Besitz der vier De Rossi-Brüder verstreut werden sollte.⁶¹⁰ Giovanni Domenico aber weitet daraufhin als einziger seinen eigenen Bestand an Druckplatten durch weitere Ankäufe von Testa- und Castiglione-Platten gezielt im Bereich der Inventorengraphik aus, wie Francesca Consagra durch die Auswertung der verschiedenen, den Familienbestand dokumentierenden Inventare nachweisen konnte.⁶¹¹ Von Giovanni Benedetto Castiglione etwa, von welchem Giovanni Domenico bereits vor 1648 sechs Platten für den Familienbestand erworben hatte, kauft dieser zwischen 1648 und 1653 mit der *Flucht nach Ägypten* (Bartsch 12), *Diogenes sucht einen Menschen* (Bartsch 21), *Temporalis Aeternitas* (Bartsch 25) und der *Melancholie* (Bartsch 26) vier weitere Platten für sein

Dichter Horatio Quaranta und zum anderen eine Widmung an Rosas ebenfalls in Florenz ansässigen Freund Giulio Martinelli.

609 Vgl. Cropper, 1988 a, S. xviii.

610 Vgl. Consagra, 1992, S. 170.

611 Vgl. Consagra, 1992, S. 309-310 und S. 351-354.

Geschäft an der Piazza della Pace an, welche- abgesehen von der *Flucht nach Ägypten* -zu den herausragendsten und innovativsten Schöpfungen der zeitgenössischen italienische Inventorengraphik zählen.⁶¹² Auch im Falle Testas hat Giovanni Domenico de Rossi nicht nur vor der Aufteilung der Erbmasse im Jahr 1648 dafür gesorgt, dass der Familienbestand an Kupferplatten um die eigenwilligen Schöpfungen des scheuen Luccesen bereichert wird, sondern baut auch hier seinen eigenen Plattenbestand um die Jahrhundertmitte von vier auf zwölf aus: Zu den zwischen 1648 und 1653 getätigten Neuerwerbungen zählen neben den eventuell direkt aus der Hand des Künstlers getätigten Ankäufen (*Triumph des Künstlers auf dem Parnass*, *Venus übergibt die Waffen an Aeneas*) die Radierungen *Liceo della Pittura*, *Venus und Adonis* und *Allegorie zu Ehren Innozenz X.*, welche 1648 zunächst in den Besitz des jüngste Bruders Filippo übergegangen waren.⁶¹³

Als Giovanni Domenico, der engagierte Verleger und Förderer der römischen Inventorengraphik jedoch im Jahr 1653 plötzlich stirbt und seine Platten in den Besitz seines Bruders Giovanni Giacomo übergehen,⁶¹⁴ ist Rosa erst seit wenigen Jahren wieder in Rom und sein graphisches Schaffen noch nicht über erste unbeholfene Versuche im Bereich der kleinformatischen Landschaftsradierung hinausgelangt. Giovanni Giacomo de Rossi, welcher seit der Aufteilung des Familienerbes als eigenständiger Verleger in direkter Konkurrenz zu seinem anfänglich ebenfalls an der Piazza della Pace tätigen Bruder gestanden hatte, scheint trotz der Übernahme der Testa- und Castiglione-Platten seines Bruders auch fortan keine Interessen im Bereich der Inventoren-Graphik verfolgt zu haben.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war das Verlagsgeschäft für geistreich philosophische Inventorengraphik also plötzlich ins Wanken gekommen: Zwei Jahre nachdem Pietro Testa 1650 seinem Leben im Tiber vermutlich ein vorzeitiges Ende gesetzt hat,⁶¹⁵ ist Giovanni Benedetto Castiglione in seine Geburtsstadt Genua zurückgekehrt, und Giovanni Giacomo de Rossi hat sich – wie die Untersuchungen Consagras zeigen – fortan vorrangig im Bereich einer die päpstlichen Interessen vertretenden Reproduktionsgraphik engagiert. Aufgrund seines nun enormen Druckplatten-Bestandes und der Patronage des päpstlichen Hofes, entwickelt er sich bald

612 Vgl. Consagra, 1992, S. 309-310.

613 Vgl. Consagra, 1992, S. 351-354.

614 Vgl. Consagra, 1992, S. 379.

615 Zu den sowohl von Passeri als auch von Baldinucci beschriebenen Todesumständen vgl. Cropper, 1988 a, S. XII-XIII.

zum bedeutendsten Großverleger der Stadt, zu dessen erfolgreichsten Arbeiten der 1650/60er Jahre eine Serie von Kardinalporträts und mit *Il nuovo teatro* eine Folge von römischen Stadtansichten zählt.⁶¹⁶ Mit der Ausführung der von ihm herausgegebenen Serien nach zeitgenössischer römischer Architektur und Kunst hat er eigens Reproduktionsgraphiker, wie den jungen Giovanni Battista Falda und den aus Sizilien stammenden Pietro Aquila, beauftragt,⁶¹⁷ und auf diese Weise nicht das Erbe seines älteren Bruders Giovanni Domenico sondern vielmehr die Publikationstradition Antonio Lafreris, des ersten bedeutenden römischen Verlegers von serieller Reproduktionsgraphik,⁶¹⁸ fortgeführt.

Jene soziokulturelle Kontextualisierung lässt Rosas eigenständige verlegerische Bemühungen plötzlich in einem anderen Licht erscheinen, denn auch Salvator Rosa hätte es - dem Vorgehen Pietro Testas im Falle seines *Liceo* und zahlreicher anderer Radierungen entsprechend⁶¹⁹ - ohne sein Bestreben nach künstlerischer Unabhängigkeit einzuschränken prinzipiell offen gestanden, seine nach freiem Entwurf radierten Platten mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung und ersten, für den Eigenbedarf angefertigten Abzügen, durch den abschließenden Verkauf an einen Verleger gewinnbringend zu verwerten. Schließlich hat Rosa auch seine Gemälde immer wieder zu ausgesprochen hohen Preisen zu veräußern versucht,⁶²⁰ und war somit keineswegs davon frei, eine hohe Bezahlung als eine besondere Auszeichnung seiner künstlerischen Fähigkeiten zu werten. Der römische Verlegermarkt hatte sich allerdings wenige Jahre bevor Rosa in ernstzunehmender Weise graphisch produktiv wurde durch den Tod des gerade 34jährigen Giovanni Domenico de Rossi (August 1653), des bedeutendsten Verlegers römischer Inventorengraphik, plötzlich und grundlegend verändert.

Folglich bleibt an dieser Stelle zu betonen, dass Rosas Verlagspraxis - anders als von der bisherigen Forschung angenommen - keineswegs ausschließlich als eine Entscheidung im Sinne der künstlerischen Freiheit und somit gar als Plädoyer für die Unabhängigkeit von Kunst und Künstler verstanden werden sollte, sondern vielmehr auch als Konsequenz der veränderten Verlagssituation zu bewerten ist, welche fortan auf den Verkauf von

616 Vgl. Consagra, 1992, S. 381ff. und S. 412ff..

617 Vgl. Consagra, 1992, S. 429. Der aus Sizilien stammende Pietro Aquila hat im Auftrag Giovanni Giacomo de Rossis etwa die 1674 publizierte *Biblia di Raffaello*, eine Serie von Reproduktionsstichen nach den von Raffael freskierten biblischen Szenen in den Loggien des Vatikan, und eine Serie nach den Fresken Annibale Carraccis im Palazzo Farnese radiert, vgl. Klemm, 1992, S. 598.

618 Vgl. u.a. Leuschner, 2005, S. 133ff.; Parshall, 2006, S. 3-28.

619 Zu Testas Vorgehen und den damit verbundenen Interessen des Künstlers vgl. Consagra, 1992, S. 259.

620 Vgl. Rosa, 1939, u.a. S. 41 (Brief 25, 27. August 1652); Baldinucci, 1847, S. 486. Zu den Preisen für Rosas Gemälde im zeitgenössischen Kontext vgl. Scott, 1995, S. 220-221.

umfangreichen Reproduktionsfolgen fokussiert für Inventorengraphik in der Tradition Testas und Castigliones keine Interessenten und Förderer mehr bereithielt.

Wen aber konnte Rosa unter diesen Voraussetzungen auf dem römischen Graphikmarkt noch als Käufer seiner innovativen Blätter gewinnen? Da Rosa den bisherigen Erkenntnissen entsprechend kein verlagsähnliches Ladengeschäft in Rom betrieben hat, in welchem er Abzüge seiner Radierungen an Laufkundschaft zum Verkauf feilbot, muss es in diesem Zusammenhang als wahrscheinlich gelten, dass Rosa seine Radierungen gleich seinen Gemälden an Personen veräußert hat, welche sein Haus in Folge einer erfolgreichen Mundpropaganda gezielt aufgesucht haben. Neben seiner regelmäßigen Beteiligung an der jährlichen Kunstausstellung in S. Giovanni Decollato und S. Giuseppe al Pantheon ist es Rosa vor allem über die auch in seinem römischen Haus abgehaltenen Rezitationsabende, an denen er seine Gedichte und Satiren vor einem interessierten Publikum zum Besten gab,⁶²¹ gelungen, sich in kunstsinnigen Gesellschaftskreisen einen Namen zu machen und auf diese Weise eine gewisse Nachfrage für seine geistreichen und meist im moralischen Sinne belehrenden Schöpfungen zu generieren.

Auch Rosas Kontakte zu den literarischen Zirkeln Roms, der Accademia degli Humoristi und der Accademia dei Fantastici,⁶²² dürften darüber hinaus entscheidend zu seiner Bekanntheit in Gelehrtenkreisen beigetragen haben. Unter anderem ist auch der Florentiner Carlo Roberto Dati, der Autor der *Vite dei pittori antichi* (1667), welcher sich nicht nur als Mitglied der Accademia della Crusca im Bereich der italienischen Sprache engagierte, sondern zudem auch besonderes Interesse für die Erforschung der antike Geschichte zeigte,⁶²³ in Rosas Briefen als Besucher seines Hauses und potentieller Interessent überliefert:

„Già comparse il fiorentino Platone [= Carlo Roberto Dati] tutto vellutato dal Capo a' piedi, tutto pretensione, tutto fumo, e finalmente tutto avido di comparir letterato al cospetto di questo Cielo, ed a quest'ora è stato una volta da me, si per vedere il mio Democrito, come anche per sentir la satira della Pittura, tanto celebrata dalla vostra cortesia. Compra de' libri tutti i giorni, e va vedendo i studii di questa città.“⁶²⁴

621 Zur Entstehungszeit und zeitlichen Abfolge der Satiren vgl. Roworth, 1978, S. 5-7. Rosa hatte die Publikation seiner satirischen Schriften zu Lebzeiten nicht vorangetrieben, welche erstmals im Jahr 1695, also mehr als 20 Jahre nach Rosas Tod, im Druck erscheinen sollten, vgl. Rinaldis, 1939, S. XXXI. Zu Rosas römischen Vortragsabenden vgl. u.a. Scott, 1995, S.90-91.

622 Rosa muss sogar Mitglied der Accademia degli Humoristi gewesen sein, da diese im Zuge der um seine Satiren bestehenden Plagiatsvorwürfe offenbar mit dem Gedanken spielte, ihn auszuschließen, vgl. Rosa, 1939, S. 66-68 (Brief 45, 5. Mai 1654).

623 Vgl. Rinaldis, 1939, S. XV-SVI. Zu Carlo Roberto Dati, seinen Viten und antiquarischen Bemühungen vgl. auch Minto, 1953, v.a. S. 7-22 und 120ff..

624 Vgl. Rosa, 1939, S. 25 (Brief 12, 23. Dezember 1651).

Am Beispiel Carlo Roberto Datis also, welcher aufgrund seines zur Schau getragenen Gelehrtentums von Rosa spöttisch als „fiorentino Platone“ bezeichnet wird, ist überliefert wie ein solcher Hausbesuch eines Interessenten im Allgemeinen vor sich ging, welcher bestenfalls mit dem Verkauf eines Gemäldes oder aber einer Graphik enden konnte. Darüber hinaus aber zeigt das Beispiel, dass für Rosas Gemälde und Graphiken - wie auch bereits mit einer stärker naturwissenschaftlichen Aktzentuierung für Testa nachgewiesen - eine neue, bildungsbürgerliche Käuferschicht an Bedeutung gewinnt. Der allgemeine Akademismus, welcher von Florenz und Rom ausgehend Anfang des 17. Jahrhunderts ganz Italien ergriffen hat und in der Gründung zahlreicher literarischer und naturwissenschaftlicher Akademien und Gelehrtenkreise seinen Ausdruck findet,⁶²⁵ fördert ein neuzeitliches Bildungsbürgertum zu Tage, welches sich teils von wahren wissenschaftlichen Interessen getrieben, teils jedoch in Folge einer intellektuellen Mode zu philosophisch-wissenschaftlichen Themen hingezogen fühlt. Auch Rosa selbst hatte vermutlich bereits in Neapel Kontakt zur Accademia di Oziosi, einem intellektuellen Zirkel, zu welchem neben Naturphilosophen und Literaten auch Maler zählten, und der wiederum über einige seiner Mitglieder mit der römischen Accademia degli Humoristi und der Accademia dei Lincei in regem Austausch stand.⁶²⁶

Auch Carlo de Rossi, welcher aufgrund regelmäßiger Gemäldeankäufe als der bedeutendste Förderer Rosas gelten kann,⁶²⁷ ist es anhand seiner umfangreichen Gemäldesammlung gelungen, seine Kunstsinnigkeit und philosophische Bildung für die Besucher seines Hauses augenscheinlich zu machen.⁶²⁸ Das Inventar des De Rossi Besizes führt neben einigen Landschaften und vereinzelt religiösen Themen zahlreiche Gemälde mit neuartigem philosophischem Inhalt auf.⁶²⁹ Auch wenn Druckgraphiken im Inventar Carlo de Rossis nicht verzeichnet sind, lässt sich anhand seiner Gemäldeankäufe und Rosas *Figurine*-Widmung vermuten, dass dieser sich auch für die Themen von Rosas Radierungen interessiert haben muss. Während Rosas Druckgraphiken durch den teilweise verwendeten Zusatz des „pinx“ für seine

625 Vgl. u.a. Marx, 2009, S. VII-XVII; Scott, 1995, S. 55-56. Zur Accademia dei Lincei und der naturwissenschaftlichen Forschung im Rom des frühen 17. Jahrhunderts vgl. auch Schettini Piazza, 2005, S. 460-461 und Bredekamp, 2005, S. 449-459.

626 Vgl. Volpi, 2011, S. 52.

627 Vgl. Scott, 1995, S. 111; Baldinucci, 1847, S. 441-442 und S. 445-446.

628 Das im Archivio di Stato, Roma (Trenta notai capitolini, uff. 18, vol 489) befindliche Nachlassinventar Carlo de Rossis vom 27. Oktober 1683 wurde von Volpi in gekürzter Form publiziert, vgl. Volpi, 1998, Appendix I, S. 364-371.

629 Vgl. Volpi, 1998, Appendix I, S. 364-371.

Historienmalerei werben sollten,⁶³⁰ müssen die Radierungen für alle jene frühneuzeitlichen Bildungsbürger, welche sich anders als der vermögende Carlo de Rossi großformatige Gemälde nicht leisten konnten, eine interessante Alternative und für den nahezu ausschließlich für den freien Markt produzierenden Rosa ein nicht zu vernachlässigendes Zusatzeinkommen gewesen sein.

V.2. Der Maler als Philosoph - *Il Genio di Salvator Rosa* als Zentrum einer kunsttheoretischen Graphikfolge

V.2.1. Maler und Philosophen - Salvator Rosas Künstler-Genius im Kreise von Apelles, Platon, Diogenes und Demokrit

Craig Hartley hat mit Blick auf einen Teil von Rosas reifen Drucken betont, dass - anders als von Wallace vorgeschlagen⁶³¹ - nicht etwa von einer Konzeption in Graphik-Paaren, sondern vielmehr von einer Konzeption als graphischer Folge auszugehen sei:

„So, rather than following Wallace in pairing *Diogenes and Alexander* with *The Academy of Plato*, and *Alexander in the Studio of Apelles* with *The Genius of Salvatore Rosa*, it might be better to consider all these prints on related philosophical themes as a result of a conscious effort to assemble a complex and satisfying set of plates. Rosa may well have conceived the plates in relation to each other, and he may have intended conceptual and formal relationships within and between pairs of plates in the set; [...]”⁶³²

Die Frage aber, worin genau jene inhaltlichen und formalen Verbindungen unter den vier genannten Blättern bestehen, bleibt an dieser Stelle unbeantwortet. Widmet man sich etwas genauer den reifen Schöpfungen Rosas, welche sich im Gegensatz zu den *Figurinen* und den Blättern der *Triton-Gruppe* deutlich weniger durch technische Fertigkeit und Variation als vielmehr durch ihren besonderen ikonographischen Einfallsreichtum und ihre inhaltliche Delikatesse auszeichnen,⁶³³ so fällt nicht nur für die vier von Hartley angeführten Blätter (*Il Genio di Salvator Rosa* (Abb.4), *Alexander in der*

630 Vgl. Rinaldis, 1939, S. XXVII und Rosa, 1939, S. 157 (Brief 124, 21. Oktober 1663): „Per soddisfarvi circa a quel Pinx delle mie carte, ce l'ho messo per mia cortesia e per far credere ch'io intanto l'ho intagliate, in quanto l'haveole dipinte. Ma la verità è che dall'Attilio in poi, tra le grandi, e del Democrito e Dioggene della scordella, fra le mezzane, nessuna altra è stata da me colorita. Nè e stata bastante una fantasia come quella de`Giganti e muovere la voglia a nessuno di vedersela colorita.”

631 Vgl. Wallace, 1979, S. 69-70, S. 98 sowie S. 51-92. Wallace hat in diesem Zusammenhang die Vermutung geäußert, dass Rosa für seine großformatigen Radierungen, zu welchen auch die *Philosophen*-Blätter sowie das *Apelles*- und *Genio*-Blatt zählen, eine gerahmte Präsentation in Paaren vorgeschwebt hätte. Ein systematischer Vergleich der dargestellten Inhalte ist bei Wallace jedoch aufgrund seiner Fokussierung auf die Erstellung einer relativen Chronologie und damit auf kompositorische und stilistische Merkmale ausgeblieben.

632 Hartley, 1992, S. 267.

633 Vgl. Wallace, 1979, S. 55.

Werkstatt des Apelles (Abb.90), *Diogenes und Alexander* (Abb.91), *Die Akademie des Plato* (Abb.94)), sondern auch die Blätter *Demokrit in Meditation* (Abb.92) und *Diogenes wirft seinen Becher fort* (Abb.93) das gleichbleibende Format ins Auge. Bei allen sechs Radierungen handelt es sich um Hochformate mit einem Plattenmaß von jeweils etwa 45,5 x 27,5 cm,⁶³⁴ ein Format welches in Rosas graphischem Werk allein an dieser Stelle Verwendung findet und die sechs genannten Blätter auf diese Weise bereits unter formalen Gesichtspunkten zu einer Einheit zusammenschließt. Verstärkt wird dieser Eindruck zudem durch kompositorische Parallelen, wie das jeweils am Unterrand der Darstellung angebrachte Schriftfeld und die räumliche Tiefenstaffelung der Szene. Allein das Blatt *Alexander in der Werkstatt des Apelles* (Abb.90) kommt in diesem Zusammenhang eine gewisse Ausnahmestellung zu, da durch die Ikonographie der dargestellten Szene bedingt, die Figuren nicht in freier Natur, sondern in einer Künstlerwerkstatt agieren. Durch das die Szene hinterfangende, großformatige Gemälde, welches vermutlich die von Plinius unter die bedeutendsten Arbeiten des Apelles gerechnete Artemis-Szene zeigt,⁶³⁵ ist es Rosa jedoch gelungen die Kompositionsprinzipien der anderen Blätter, indirekt auch in das vorliegende Bildgeschehen zu integrieren.

Deutlich schwerer zu beantworten ist jedoch die Frage, ob das *Apelles*-Blatt, die vier Philosophen-Blätter und die komplexe autoreferentielle Schöpfung des *Genio di Salvator Rosa* auch in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen. Wallace hat mit Blick auf den Gesamtkomplex der reifen Drucke und im Besonderen auf das außergewöhnliche Blatt des *Genio* bereits sehr treffend festgehalten: „All of them deal to varying degrees with such central issues in his [Rosas] thinking as Stoicism, quietism, Cynicism, Fortune, the vanity of worldly achievement, the artist as philosopher, scholar, learned painter, satirist, and publicist, and the inspired nature of creative genius.“⁶³⁶ Auch die sechs gleichformatigen Blätter scheinen sich mit diesem für Rosas Denken zentralen Themenkomplexen auseinanderzusetzen und zugleich aber auch in jenes Konglomerat aus Einzelaspekten zu zerfallen. Auch wenn im Sinne der Wallaceschen Aussage für einzelne Blätter - wie etwa das *Genio*- und *Apelles*-Blatt - Themenüberschneidungen augenscheinlich sind, so bedarf es einer genaueren Analyse der einzelnen Darstellungen,

⁶³⁴ Vgl. Wallace, 1979, Kat. Nr. 103, 104, 108, 109, 113, und 114.

⁶³⁵ Vgl. Wallace, 1979, S. 92.

⁶³⁶ Wallace, 1979, S. 54.

um das zentrale inhaltliche Konzept zu erschließen, welches vermutlich jener sechsteiligen Folge in ihrer Gesamtheit zu Grunde liegt.

Alle Radierungen mit Ausnahme des *Genio*-Blattes basieren auf Überlieferungen bzw. Anekdoten aus der antiken Geschichte. Die im Zusammenhang mit seinen Philosophenbildern sicherlich von Rosa rezipierten Lebensbeschreibungen der antiken Philosophen des spätantiken Philosophiehistorikers Diogenes Laertios (vermutlich 2/3.Jh.n.Chr.),⁶³⁷ geben sowohl von Platons Akademiegründung (um 387 v. Chr.),⁶³⁸ als auch vom Leben des Naturphilosophen Demokrit und des kynischen Philosophen Diogenes, welcher als einziger sogar mit zwei Szenen vertreten ist, ein eindrucksvolles und anekdotenreichen Zeugnis. Für die zur Darstellung gelangte Anekdote aus dem Leben des antiken Malerheros Apelles konnte Rosa hingegen auf die Überlieferung in Plinius *Naturalis Historiea* (Buch XXXV) zurückgreifen.⁶³⁹

Wallace hat im Zusammenhang mit der Apelles-Szene betont, dass Rosa in Apelles, dem gefeierten Maler der Antike eine historische Identifikationsfigur erkannt habe.⁶⁴⁰ Diese Aussage bedarf jedoch gerade in Anbetracht der von Rosa ausgewählten Szene einer weiteren Präzisierung, denn Rosa hat an dieser Stelle eben nicht die sich seit dem 16. Jahrhundert im Zuge eines erstarkten künstlerischen Selbstbewusstseins zunehmender Beliebtheit erfreuende Szene *Apelles und Kampaspe* zur Darstellung gebracht,⁶⁴¹ sondern sich für die bis dahin in der italienischen Kunst offenbar traditionslose Szene *Alexander im Studio des Apelles* entschieden.⁶⁴² Anders als etwa Primaticcio in Fontainebleau hat Rosa nicht die Szene dargestellt, in welcher Apelles, das von Alexander d. Gr. beauftragte Gemälde der schönen Kampaspe ausführt, für dessen meisterhafte Umsetzung ihm Alexander schließlich seine Geliebte als Geschenk überlassen haben soll.⁶⁴³ Jene Anekdote eignete sich gleichermaßen zur Verherrlichung des Malers, als auch des großmütigen und kunstsinnigen Auftraggebers, weshalb sie auch im 17. und 18. Jahrhundert vorrangig von Malern umgesetzt wurde, welche nach Anerkennung in höfischen Kreisen strebten.⁶⁴⁴ Rosa jedoch wählt in seinem *Apelles*-Blatt eine andere

637 Vgl. Wallace, 1979, S. 57. Für einen Überblick über Leben und Werk des Diogenes Laertios vgl. Hose, 2003, S. 184-185.

638 Vgl. Diogenes Laertios, 1998, S. 165 (Buch 3, 41). Zur zentralen Bedeutung des Platon-Vita des Diogenes Laertios im Bezug auf die Rekonstruktion der Platon-Biographie und die Akademiegründung, vgl. Erler, 2007, S. 36-37 und S. 51ff..

639 Vgl. Wallace, 1979, S. 91-92.

640 Vgl. Wallace, 1979, S. 92.

641 Zu den antiken Maleraneckdoten in der Kunst vgl. u.a. Mai/Wettengl, 2002, S. 206-229.

642 Vgl. Roworth, 1978, S. 317; Pigler, 1974, S. 366-369.

643 Vgl. Plinius, 1978, Buch XXXV, §86, S. 68-69.

644 Vgl. Stukenbrock, 2002, S. 206.

Begebenheit aus, welche sich laut Plinius ebenfalls zwischen dem antiken Herrscher und Apelles zugetragen haben soll: Die Radierung zeigt jenen Moment, in welchem Apelles den großen Feldherren und Mäzen Alexander d. Gr. zum Schweigen ermahnt, als dieser in der Werkstatt des Malers über Fragen der Kunst zu reden beginnt.⁶⁴⁵

Auch die Bildunterschrift, welche die Plinius-Stelle nahezu wörtlich wiedergibt,⁶⁴⁶ macht noch einmal unmissverständlich deutlich, dass hier gerade jener Moment der Apelles-Vita dargestellt ist, in welchem sich die Rollen von Maler und Auftraggeber in entscheidender Weise verkehrt haben („Alexandro M. multa imperite in officina disserenti / silentium comiter suadebat Apelles, rideri eum dicens / apueris, qui colores tererent.“⁶⁴⁷). Folglich ist also nicht der antike Hofmaler Apelles im Allgemeinen als eine Identifikationsfigur Rosas zu beurteilen, sondern vielmehr allein jener Moment, in welchem sich der Künstler, aus der Bindung an den Auftraggeber zu befreien versucht, indem er die Rolle des Befehlsempfängers von sich weist und den Herrscher mit Hilfe der Malerei in seine Abhängigkeit zwingt. Und so hat auch Plinius in Anschluss an die Beschreibung jener Szene die besondere Macht der Malerei und des Malers betont, wenn er schreibt: „Derart groß war die Macht seines Ansehens über einen sonst jähzornigen König.“⁶⁴⁸ Allein dieser Moment einer künstlerischen Übermacht ist im Kontext von Rosas Kunstauffassung von Bedeutung und wird durch die Haltung der Personen und den zu Apelles aufschauenden und geradezu flehenden Blick Alexanders in ausgesprochen pointierter Form visuell erfahrbar gemacht.

Anders als in den anderen antiken Maler-Anekdoten wie etwa *Apelles und der Schuster*, *Zeuxis und die Jungfrauen von Kroton* und *Zeuxis und Parrhasios*, welche seit dem 16. Jahrhundert vielfach zur Darstellung gelangt sind,⁶⁴⁹ thematisiert die vorliegende Szene nicht etwa die Frage einer möglichst perfekten Wirklichkeitswiedergabe (*imitatio*) oder

645 Vgl. Plinius, 1978, Buch XXXV, §85, S. 68-69; Roworth, 1978, S. 316f.

646 Vgl. Wallace, 1979, Kat. Nr. 114; Möller/Vogel, 2007, S. 490 (35, 85): „Apelles war auch ein feiner Weltmann, Alexander der Grosse schätzte ihn daher noch höher und besuchte ihn oft in seiner Werkstatt (wie ich früher mitgeteilt, hatte er öffentlich verboten, dass ein anderer Künstler ihn malen solle); als aber dieser König daselbst viel unnützes Zeug über die Kunst schwätzte, rieth ihm Apelles höflich, er möge doch schweigen, die Knaben, welche die Farben rieben, lachten ihn sonst aus.“

647 „In the studio Alexander used to talk a great deal about many things without any real knowledge of them, and Apelles would politely advise him to be silent, saying that the boys engaged in grinding colors were laughing at him.“ Englische Übersetzung zitiert nach Wallace, 1979, Kat. Nr. 114.

648 „[...] tantum erat auctoritati iuris in regem alioqui iracundum.“; Plinius, 1978, Buch XXXV, §85, S. 68-69.

649 Beispielsweise in einem Fresko Domenico Beccafumis im Palazzo Venturi in Siena (um 1519-23) sowie im Freskenprogramm von Vasaris Florentiner Künstlerhaus (um 1573) und auch in einer Radierung nach einer Zeichnung Joachim von Sandrarts (Abb.95), welche 1675 in die von Joachim von Sandrart veröffentlichte *Teutsche Akademie der edlen Bau-Bild- und Mahlereikünste* Aufnahme gefunden hat, vgl. Kurth, 2002, Kat. Nr. 37, S. 229-230. Zudem ist nach einer Vorzeichnung Joachim von Sandrarts auch noch ein Pendant mit Apelles-Szenen entstanden, vgl. Hollstein, 1995, Nr. 346, S. 238.

sogar die Möglichkeit, die Natur in der Malerei mit Hilfe der *electio* zu übertreffen,⁶⁵⁰ sondern allein den für Rosas progressives Künstlerbild zentralen Aspekt der künstlerischen Freiheit.⁶⁵¹

Dass Rosa gerade in dieser Szene eine Identifikationsmöglichkeit für sein eigenes Kunstverständnis gesehen haben muss, wird in einem Schreiben des Künstlers an seinen Freund und Vertrauten Giovanni Battista Riccardi aus dem Jahre 1664 deutlich. Nach Riccardis Versuch der Einflussnahme auf die Figurenanzahl eines Gemäldes weist Rosa diesen Anspruch in der Tradition des antiken Malerhelden mit dem Verweis auf die Freiheit seines künstlerischen Geistes zurück:

“Ai pittori della mia condizione e genio stravagante, è forza della misura in poi lasciare il resto in libertà [...], e contentarsi di non volere insegnare e [sic] i babbi a fare figlioli, e, come ho detto di sopra, ascondere il genio di chi ha d'operare, e credere ch'ogni poca cosa di pittore classico, è per ricevere e preggio e lode da chi veramente intende.”⁶⁵²

Jenes Selbstbewusstsein, mit dem Apelles in Rosas Bildfindung dem mächtigen Herrscher entgegentritt und welches innerhalb der antiken Künstler-Viten eine Ausnahme darstellt, verweist zugleich in aller Deutlichkeit auf den kynischen Philosophen Diogenes, dessen berühmtes Aufeinandertreffen mit Alexander bekanntermaßen in einer provokanten Demonstration seiner Unabhängigkeit ein vorzeitiges Ende gefunden hat. Ein anderes Blatt jener Folge, welches bereits von Roworth als Pendant zum *Apelles*-Blatt gedeutet wird,⁶⁵³ hat Rosa dem Aufeinandertreffen zwischen Alexander und dem Philosophen Diogenes gewidmet (Abb. 91). Den Ausführungen des Diogenes Laertios folgend zeigt Rosa den als Bettler lebenden Philosophen in freier Natur vor seiner Tonne sitzend, während von links der von Soldaten begleitete makedonische König und siegreiche Feldherr Alexander zu ihm tritt. Diogenes Laertios führt zu dieser Begebenheit dem anekdotischen Charakter seiner Lebensbeschreibungen entsprechend aus: „Während er sich einmal im Kraneion sonnte, trat Alexander an ihn heran und sagte: >Wünsche dir, was du möchtest!< Und er: >Geh mir aus der Sonne!<“ (Laertios 6, 38).⁶⁵⁴

Den Gleichmut und die provozierende Gelassenheit des Kynikers in Anbetracht des plötzlichen Erscheinens Alexander d. Gr. hat Rosa sowohl durch die abwehrende

650 Zur Rezeption der antiken Maler-Anekdoten in der Kunstliteratur des Cinquecento vgl. Irle, 1996, S. 123-135.

651 Vgl. Roworth, 1978, S. 328.

652 Rosa, 1939, S. 165 (Brief 131, 21. Juni 1664).

653 Vgl. Roworth, 1978, S. 303-328.

654 Diogenes Laertios, 1998, S. 267; Diogenes Laertius, 1545, S. 124: „Sedendo a'l Sole ne'l Craneo, e sendogli sopra Alessandro disse, dimandami ciò che vuoi, & egli disse, non mi far umbra.“; Diogenes Laertius, 1566, S. 229: „Ad solem sedenti in Craneo sibi aßistens Alexander ait, pete à me quod vis: at ille inquit, noli mihi umbram facere.“

Handbewegung als auch durch die lagernde Haltung des Philosophen ins Bild gesetzt. Der die gesellschaftlichen Konventionen stets wortgewandt in Frage stellende Diogenes hatte sich durch ein Leben in absoluter Bedürfnislosigkeit aus dem Leben als Sklave befreit und wird durch die Verabsolutierung seines persönlichen Freiheitsbegriffes zum eindrucksvollen Gegenspieler des sich durch seinen aggressiven Herrschaftsanspruch auszeichnenden makedonischen Königs. Und so berichtet Diogenes Laertios an anderer Stelle „Als jemand Kallisthenes glücklich pries, weil er am Luxus Alexanders teilhätte, sagte Diogenes: >Das arme Schwein, das frühstücken und Mittagessen muß, wenn's Alexander gefällt.<“ (Laertios, 6, 45).⁶⁵⁵ Dass der Kyniker Diogenes das in Apelles lediglich für eine Moment aufblitzende Verlangen nach Autonomie und die Verkehrung der sozialen Rollen von Herrscher und Beherrschtem par excellence repräsentiert, kommt darüber hinaus an einer anderen Stelle der Diogenes-Vita in pointierter Form zum Ausdruck, wenn es heißt: „Und Alexander soll gesagt haben, dass er, wenn er nicht Alexander wäre, Diogenes sein möchte.“ (Laertios 6, 32).⁶⁵⁶

Gerade dieser Aspekt des verkehrten Autoritätsverhältnisses ist es, den Rosa in der Bildunterschrift des Blattes betont, wenn er schreibt: „Sensit Alexander, testa quum vidit in illa / Magnum habitatorem, quanto felicior hic, qui / Nil cuperet, quam qui totum sibi prosceret orbem [...]“.⁶⁵⁷ Der kynische Philosoph Diogenes von Sinope repräsentiert also das Ideal dessen, was Rosa in Apelles zumindest für einen kurzen Moment aufkeimen sieht und letztlich auch seinem eigenen künstlerischen Selbstverständnis zu Grunde gelegt hat: einen von den Einflüssen jeglicher Autorität unabhängigen Künstler-Genius.⁶⁵⁸ Mit dem Blatt *Diogenes wirft seinen Becher fort* (Abb.93) gehört eine weitere Szene aus dem Leben des Kynikers zu der Folge der sechs gleichformatigen Blätter. Jene ebenfalls von Diogenes Laertios beschriebene Episode, nach welcher der bedürfnislose Philosoph, dem Vorbild eines aus seinen Händen trinkenden Jungen folgend, sogar dem Besitz eines Bechers entsagt,⁶⁵⁹ hat Rosa bereits während seiner Florentiner Jahre in Form eines

655 Diogenes Laertios, 1998, S. 270; Diogenes Laertius, 1545, S. 126: „Callistene era chiamato beato, che Alessandro riceveval con magnifici apparati, & ei disse, egli è infelice che desina e cena con Alessandro.“; Diogenes Laertius, 1566, S. 232: „Beatus dicebatur Callisthenes, quòd magnificis ab Alexandro apparatibus exciperetur: at ille, infelix, inquit, est, quòd prandeat ac coenat cum Alexandro videtur.“

656 Diogenes Laertios, 1998, S. 265; Diogenes Laertius, 1545, S. 123: „[...] dicono che Alessandro dicca, che s'egli non fusse Alessandro, volea esser Diogene.“; Diogenes Laertius, 1566, S.228: „Alexandrum dixisse ferunt, quòd nisi alexander est, Diogenem se esse voluisset.“

657 „Alexander felt, when he saw the great inhabitant of that tub, how much more fortunate he was who would desire nothing, than he who would demand the whole earth for himself.“ Englische Übersetzung zitiert nach Wallace, 1979, Kat. Nr. 108.

658 Vgl. Roworth, 1978, S. 328.

659 Vgl. Diogenes Laertios, 1998, S. 266-267: „Einmal sah er ein Kind, dass aus den Händen trank; da warf er den Becher aus seinem Rucksack weg und bemerkte: >Ein Kind hat mich in der Genügsamkeit übertroffen.<“ (6,37).

vielfigurigen Gemäldes zur Darstellung gebracht (Abb.81). Allein jene druckgraphische Diogenes-Szene jedoch, in welcher der Kyniker seinen Verzicht auf den Becher kundtut, basiert - wie auch das Blatt *Demokrit in Meditation* (Abb.92) - auf einem fast identischen Gemälde, welches Rosa kurz nach seiner Übersiedlung von Florenz nach Rom ausgeführt hatte, um sich auf dem römischen Markt als Historienmaler zu etablieren (Abb.86).⁶⁶⁰ Rosas Bildunterschrift ist eine Paraphrase der von Laertios überlieferten Anekdote („Diogenes Adolescentem manu bibentem / intuitus Scyphum projicit [...]“⁶⁶¹) wodurch Rosa noch einmal die ethische Bedeutungsebene dieser Historienszene als flammendes Bekenntnis zu materiellen Bedürfnislosigkeit unterstreicht.

Die *Akademie des Plato* (Abb.94), ein weiteres Blatt der Folge, welches die kurze, beschreibende Bildunterschrift „In Villa ab Academo attribuita / Sua Plato condit Academiam“⁶⁶² trägt, zeigt Platon und seine Schüler in freier Natur. Während Platon mit einem seiner Schüler im Diskurs steht, verfolgen die umstehenden Philosophen jenes Zweigespräch mit gebannten Blicken oder machen sich Aufzeichnungen im Sand. Durch die Geste des Aufzählens der Argumente, mit welcher der diskutierende Platon-Schüler seinem in der Gestik des Abwägens festgehaltenen Lehrer entgegentritt, ist es Rosa gelungen, die argumentative Struktur des philosophischen Diskurses zu visualisieren. Gerade Platon hatte immer wieder auf die besondere Bedeutung der dialogischen Wahrheitssuche im Sinne des dialektischen Prinzips hingewiesen und in seinen schriftlichen Darstellungen konsequenterweise vorrangig auf die Dialogform zurückgegriffen, welche für das Schreiben unter dem Vorzeichen der Schriftkritik die geeignetste Form darstellt.⁶⁶³ In seinem Dialog *Phaidros* kritisiert Platon die Vorstellung, durch Schriften die Wahrheit hinreichend lehren oder eine Kunstfertigkeit (*technê*) auf schriftlichem Wege vermitteln zu können. Die Erwartung, dass es möglich ist, über die Lektüre von Büchern eine Art Lehrbuchwissen zu erwerben, wird von Platon in dieser Stelle in aller Deutlichkeit zurückgewiesen, während der Dialog zwischen einem geübten Dialektiker und einer „geeigneten Seele“ als das Idealbild erfolgreichen Philosophierens aufgefasst wird.⁶⁶⁴ Zwischen 387 und 361 v. Chr. gründete Platon in Athen seine

660 Vgl. Scott, 1995, S. 97.

661 „Diogenes, seeing a youth drinking from his hand, throws away his bowl.“ Englische Übersetzung zitiert nach Wallace, 1979, Kat. Nr. 103.

662 „In the Villa given by Academus Plato founds his Academy.“ Englische Übersetzung zitiert nach Wallace, 1979, Kat. Nr. 109.

663 Vgl. Horster, 2008, S. 112; Geiger, 2009, S. 376-386. Auch Diogenes Laertios hat in seiner Platon-Vita auf die zentrale Bedeutung Platons für den philosophischen Dialog und das darin vertretene dialektische Prinzip hingewiesen, vgl. Diogenes Laertios, 1998, S. 168-173.

664 Vgl. Geiger, 2009, S. 379 und S. 383.

Philosophenschule, die Akademie, deren Name sich von einem in der Nähe befindlichen Heiligtum des Heros Akademos herleitet und für die Gelehrtenkreise und wissenschaftlichen Ausbildungsstätten der Neuzeit einschließlich der Kunstakademien vorbildstiftend und namensgebend werden sollte.

Die Radierung *Demokrit in Meditatione* (Abb.92), ein weiteres Blatt der Folge konnte bisher noch nicht abschließend erschlossen werden, obwohl das von Rosa im Jahr 1650/51 ausgeführte, motivgleiche Gemälde als eine der bekanntesten und meist besprochenen Schöpfung Rosas gilt.⁶⁶⁵ Das *Demokrit*-Blatt zeigt den Philosophen, der sich mit geschlossenem Buch und aufgestütztem Kopf zwischen Tierkadavern, Knochen, Sarkophagen, einer Urne und zahlreichen anderen Todes- und Vergänglichkeitssymbolen niedergelassen hat.⁶⁶⁶ Der gänzlich neuartige und in seiner Ikonographie schwer zu fassende Bildinhalt wurde seit den 1960er Jahren zahlreichen Analysen unterzogenen.⁶⁶⁷

Harald Olsen hat 1961 als Quelle für das eigenwillige Motiv des im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen befindlichen Gemäldes eine Stelle aus den apokryphen Briefen des Hippocrates vorgeschlagen. In dem Text, der im 16. Jahrhundert in lateinischer Übersetzung vorlag, wird ein Besuch des Hippocrates bei dem in wissenschaftliche Studien versunkenen Naturphilosophen beschrieben.⁶⁶⁸ Robert Oertel hingegen hat 1963 die außergewöhnliche Motivik der Rosaschen Bildfindung durch den Verweis auf die ikonographische Tradition der Melancholie-Darstellungen und dabei insbesondere auf Giovanni Benedetto Castigliones Radierung der *Melancholie* aus dem Jahr 1648 (Abb.96)⁶⁶⁹ zu erklären versucht. Oertel, der Rosas *Demokrit* als Versuch verstanden hat, den „Gedanken der Vanitas in das Gewand einer vermeintlich antiken philosophischen Haltung zu kleiden“⁶⁷⁰, hat auch auf die Verbindung zu dem in Holland verbreiteten Bildtypus des „Besuch des Hippokrates bei Demokrit“ hingewiesen, einen direkten

⁶⁶⁵ Vgl. Scott, 1995, S. 97.

⁶⁶⁶ Zur Deutung der einzelnen Attribute vgl. Wallace, 1979, S. 65-69.

⁶⁶⁷ Vgl. Olsen, 1961, S. 85-86; Oertel, 1963, S. 110; Wallace, 1968, S. 21-31; Scott, 1995, S. 97f.; Jacobs/Rütten, 1998, S. 73-143.

⁶⁶⁸ Vgl. Olsen, 1961, S. 86. Olsen verweist an dieser Stelle darauf, dass Ove Jørgensen als erster den inhaltlichen Zusammenhang zwischen Rosas *Demokrit*-Gemälde und dem apokryphen Brief des Hippokrates erkannt hat, vgl. Zahle, 1937, S. 150.

⁶⁶⁹ Zur Ikonographie des Castiglione-Blattes vgl. u.a. Percy, 1971, S. 35 und S. 142, Kat. Nr. E14.; Albricci, 1973, S. 40-43. Percy hat im Besonderen auf die neustoische Haltung hingewiesen, welche in der Bildüberschrift des Blattes zum Ausdruck kommt („Ubi Inletabilitas ubi Vitus“) und welche auch auf Castigliones gedankliche Nähe zum Neostoizismus verweist. Zur Tradition der italienischen Melancholiedarstellung im 17. Jahrhundert und der auf Aristoteles zurückgehende Verbindung von Melancholie und Genie vgl. Panowsky/Saxl, 1923, S. 16-17 und S. 139-154. Zum antiken Melancholiebegriff, der Verbindung von Genie und Melancholie sowie der Bedeutung von Dürers *Melencolia I* vgl. auch Clair, 2005.

⁶⁷⁰ Oertel, 1963, S. 109-110.

Vorbildcharakter für die Bildfindung Rosas jedoch aufgrund verschiedener Abweichungen abgelehnt.⁶⁷¹

Wallace hat sich schließlich in seiner bis heute grundlegenden Analyse mit beiden Deutungsansätzen beschäftigt und ist zu dem Schluss gelangt, dass der apokryphe Text aufgrund zahlreicher Abweichungen zu Rosas Darstellung, welche keinerlei Verweis auf den Besuch des Hippokrates enthält und eine deutlich über den Text hinausreichende Vanitas-Thematik zeigt, keineswegs als literarische Vorlage gedeutet werden kann.⁶⁷² Im Gegenzug dazu liest Wallace, den Verweis auf die Bildtradition der Melancholie-Darstellung weiter ausbauend, Rosas Schöpfung den Vorbildern Dürers (Abb.97), Fetti (Abb.98) und Castigliones (Abb.96) folgend als melancholische Kontemplation über die Endlichkeit des Daseins.⁶⁷³ Die sich in diesem Zusammenhang aufdrängende Frage aber, warum der den stoischen Lehren zugeneigte Rosa sich dafür entschieden haben sollte, gerade den als über das irdische Dasein lachenden Philosophen in der Rolle des Melancholikers zu zeigen, beantwortet Wallace mit Rosas scheinbar grenzenlosem Verlangen nach künstlerischer Originalität.⁶⁷⁴ Jene Verkehrung der literarischen und ikonographischen Tradition, welche Demokrit gerade im Gegensatz zum weinenden Heraklit als denjenigen vorstellt, welcher in Anbetracht der Nichtigkeit alles irdischen Lebens in schallendes Gelächter verfallen ist,⁶⁷⁵ spiegelt sich auch in der von Rosa gewählten Bildunterschrift wider: „Democritus omnium derisor / in omnium fine defigitur.“⁶⁷⁶ Dass Rosa die vorrangig auf Seneca basierende Tradition des weinenden Heraklit und des lachenden Demokrit kannte,⁶⁷⁷ steht in Anbetracht eines heute in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien befindlichen Tondos, in welchem Rosa die konträren Gemütslagen des Philosophenpaares zur Darstellung gebracht hat (Abb.99), außer Frage.

Wallaces Urteil stimmt somit mit der bereits 1928 von Werner Weißbach vertretenen Auffassung überein, welche ihre Kritik an der Originalitätssucht und Exzentrik Rosas nur schwer verbergen kann:⁶⁷⁸

671 Vgl. Oertel, 1963, S. 119-120.

672 Vgl. Wallace, 1968, S. 24; Wallace, 1979, S. 62.

673 Vgl. Wallace, 1968, S. 23.

674 Vgl. Wallace, 1968, S. 24-25; Wallace, 1979, S. 60-61; Jacobs/Rütten, 1998, S. 83.

675 Vgl. u.a. Seneca, 1969, S. 167; Seneca, 1971, S. 163.

676 Vgl. Wallace, 1979, S. 61.

677 Zur ikonographischen Tradition des melancholischen Heraklit und des lachenden Demokrit vgl. u.a. Weisbach, 1928, S. 141-157; Wind, 1937/38, S. 180-182 und Ferrari, 1986, S. 120-123.

678 Vgl. Jacobs/Rütten, 1998, S. 83.

„Der lachende Philosoph zeigt sich hier als Trauernder, dem der Anblick der Vergänglichkeit und Eitelkeit alles Irdischen die Spottlust verscheucht, also eigentlich einer Rolle, die sonst dem Heraklit vorbehalten ist. Eine echte Erfindung des Barock, wo einem geistreich-spitzfindigen *conchetto*, einer verblüffenden *Pointe* zuliebe alles auf den Kopf gestellt wird, und höchst bezeichnend für die eigenwillig-eitle, neuerungssüchtige, auf Ausgefallenes fahndende Art Salvator Rosas.“⁶⁷⁹

Jonathan Scott hat schließlich 1995 auf Robert Burtons Rezeption des Hippokrates Besuches in der 1621 erschienenen *Anatomy of Melancholy* hingewiesen und diese zur entscheidenden Quelle für Rosas neuartige Bildfindung erklärt.⁶⁸⁰

„Als der Philosoph Heraklit ernsthaft über unser Geschick nachdachte, kamen ihm die Tränen, und er beklagte weinend das menschliche Elend, die Unvernunft und die Torheit. Demokrit andererseits brach in Gelächter aus, so komisch schien ihm das menschliche Leben, und er wurde derart von Heiterkeitsausbrüchern übermannt, dass ihn die Einwohner Abderars für verrückt hielten. Also schickten sie nach dem Arzt Hippokrates, damit er seine Heilkunst an ihm erprobe. [...] Nach einer kurzen Rast suchte er [Hippokrates] Demokrit auf [...] und fand ihn allein in seinem Garten vor der Stadt, auf einem Stein unter einer Platane sitzend, ohne Strümpfe und Schuhe, ein Buch auf den Knien und damit beschäftigt, verschiedene Tiere zu sezieren und seinen Studien nachzugehen. Die Menge versammelte sich im Kreis, um das Treffen der beiden zu beobachten [...]. Hippokrates fragte ihn, womit er beschäftigt sei und Demokrit antwortete, er sei dabei, verschiedene Tiere zu zerlegen, um die Ursache der Verrücktheit und Melancholie zu entdecken.“⁶⁸¹

Auch Stephanie Jacobs und Thomas Rütten haben schließlich diese sich vor allem gegen Weißbach, aber auch gegen die Positionen von Oertel und Wallace richtende Deutungsvariante in ihrem 1998 erschienenen Aufsatz zur ikonographischen Tradition des *Democritus melancholicus* wieder aufgegriffen und durch den Verweis auf mögliche ikonographische Vorbilder zusätzlich zu untermauern versucht.⁶⁸² Die von Jacobs und Rütten erstmals umfangreich präsentierten bildlichen Darstellungen der Begegnung zwischen Hippokrates und Demokrit weichen jedoch sowohl hinsichtlich der Figurenkonstellation als auch aufgrund des meist ohne Melancholie-Gestus gezeigten Demokrit deutlich von der Komposition Rosas ab. Allein mit Le Blons Frontispiz-Illustration zu Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy*, welche seit der dritten Auflage von 1628 in Burtons Buch enthalten ist (Abb.100 und 102), ist es den Autoren gelungen, ein früheres Beispiel eines *Democritus melancholicus* nachzuweisen.⁶⁸³ Erstmals hat offenbar Le Blon den Philosophen Demokrit aus dem narrativen Kontext

679 Weisbach, 1928, S. 150.

680 Vgl. Scott, 1995, S. 97.

681 Burton, 2003, S. 56.

682 Vgl. Jacobs/Rütten, 1998, v.a S. 82-100.

683 Vgl. Jacobs/Rütten, 1998, S. 95-100 und S. 142.

gelöst und diesen somit ohne Hippokrates oder die umstehenden Abderiten zur Darstellung gebracht.⁶⁸⁴

Wenn Jacobs und Rütten nun eine ikonographische Traditionslinie dieses Typus von Le Blon über Rosa bis hin ins 19. Jahrhundert aufzuzeigen versuchen,⁶⁸⁵ ohne weitere Darstellungen dieser Art nachweisen zu können, erscheint dies aufgrund der augenscheinlichen Differenzen zwischen den Darstellungen Le Blons und Rosas durchaus gewagt. Denn auch Le Blon, der als einziger - der Bildfindung Rosas entsprechend - den Gestus des aufgestützten Kopfes in seine Darstellung des antiken Naturphilosophen aufgenommen hat, zeigt Demokrit der Textquelle entsprechend beim Studium in seinem Garten. Das Buch auf seinem Schoß ist aufgeschlagen und den Federkiel in seiner Rechten hält er zum Schreiben bereit.

Rosas Demokrit jedoch ist weder mit der Sektion von Tieren beschäftigt, noch hat er sich in einem Garten niedergelassen. Rosas Demokrit weilt, das Buch geschlossen auf dem Schoß haltend, inmitten eines antiken Gräberfeldes zwischen drei Sarkophagen, einer Urne und einer Brandopferschale. Auch die umgestürzte Grabstele am linken Rand, deren Bildlichkeit Rosa nach der Illustration der *Humanae Vitae Conditio* in Pierio Valerianos *Hieroglyphica* entworfen hat und welche die Hinfälligkeit des menschlichen Daseins symbolisiert,⁶⁸⁶ passt sich gut in die Gräberlandschaft ein. Im knorrigen Geäst des Baumes hat der Vogel der Nacht, die Eule, ihren Platz bezogen, während sich dahinter ein Grabmonument erhebt, welches durch die pyramidale Grundform an die berühmte Cestius-Pyramide in Rom erinnert, welche Papst Alexander VII. im Jahr 1663 restaurieren ließ.⁶⁸⁷ Und schließlich fügt sich auch der Obelisk, der ebenfalls in der römischen Antike in Verbindung mit Grabmonumenten zur Aufstellung gelangen konnte, in den Kontext eines Gräberfeldes ein.

Aufgrund dieser ikonographischen Unklarheiten soll im folgenden Kapitel zunächst eine neue Deutung des *Demokrit*-Blattes vorgenommen werden, bevor dem inhaltlichen Zusammenhang zwischen den fünf vorgestellten Blättern und Rosas autoreferentieller Schöpfung des *Genio di Salvatore Rosa* genauer nachgegangen werden kann.

684 Vgl. Jacobs/Rütten, 1998, S. 142-143.

685 Vgl. Jacobs/Rütten, 1998, S. 143.

686 Vgl. Wallace, 1968, S. 24-25; Wallace, 1979, S. 26 und S. 66; Valeriano, 2005, S. 219-220.

687 Vgl. Nash, 1961/1962, Bd. II, S. 321. Von den Restaurierungsarbeiten unter Alexander VII. berichtet bereits Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie*: „Unter anderen denckwürdigen und nutzbaren Sachen / welche Papst Alexander, bey seinen Lebzeiten / vorgenommen/ war auch diese/ daß er C. Cestii Pyramidem, oder Grab-Spitze wieder ausbessern ließ“, Sandrart, 1994, III. Teil (Malerei), S. 23.

V.2.2. Zur Genese geistiger Bilder - Salvator Rosas *Demokrit in Meditation* als Visualisierung geistiger Schaffenskraft

Während das für Rosas *Demokrit* zentrale Element des Gräberfeldes also weder im Text Richard Burtons noch in der auf diesem basierenden Demokrit-Darstellung Le Blons eine Entsprechung findet, ist in der Demokrit-Vita des Diogenes Laertios folgendes zu lesen: „Er war auch, wie Anthisthenes sagt, darauf bedacht, auf mannigfaltige Weise das Spiel seiner Vorstellungen zu prüfen, indem er sich ab und zu in die Einsamkeit zurückzog, ja sich sogar zwischen Gräbern aufhielt.“ (Laertios 9, 38).⁶⁸⁸ Demokrit, welcher in den verschiedensten Wissenschaften, wie der Naturphilosophie, der Ethik, der Mathematik und den Künsten bewandert war und dessen Schriften heute leider fast gänzlich verloren sind, wird von Laertios als „Fünfkämpfer in der Philosophie“ und damit als universalgebildeter und bedeutenster Vorgänger Platons beschrieben.⁶⁸⁹ Der den Ruhm verachtende und ganz in seinen universalen Forschungen aufgehende Demokrit ist zudem der einzige antike Philosoph, welcher nach Diogenes Laertios sogar eine Schrift *Über Malerei* verfasst haben soll,⁶⁹⁰ worauf auch Pinsel und Malstock hindeuten, welche in der rechten unteren Ecke unter Folianten, Papier und neben den auf anatomische Studien verweisenden Tierkadavern in Rosas Schöpfung Aufnahme gefunden haben (Abb.103).⁶⁹¹

Dass Demokrit in der von Rosa dargestellten Szene nicht etwa – wie von der bisherigen Forschung angenommen – über die Zeichen der Vergänglichkeit und des Todes in Trauer und Melancholie verfallen ist, sondern vielmehr inmitten materieller Vergänglichkeit den Worten Diogenes Laertios folgend das Spiel seiner Vorstellungen erprobt, kann auch über den Vergleich mit Ripas *Iconologia* nachgewiesen werden. Im Gegensatz zu Ripas *Malinconia* (Abb.103), die den Charakteristika der antiken Temperamentenlehre⁶⁹² entsprechend mit aufgestütztem Kopf und geschlossenen Augen resigniert und unproduktiv in sich zusammengesunken ist, zeigt sich Ripas Personifikation der *Meditatione* (Abb.104) dem Rosaschen Demokrit gleich mit aufgestütztem Kopf, zu

688 Diogenes Laertios, 2008, S. 336-337; Diogenes Laertius, 1545, S. 204: „Sforciavasi secondo Antistene variamente provare l'imaginazioni, vivendo spesso solittamente & anchora habitando i sepolcri.“; Diogenes Laertius, 1566, S. 376: „Nitebatur autem, ut ait Antisthenes, etiam varie probare imaginationes, sape solitarius vivens, atque etiam sepulcra incolens, [...]“

689 Vgl. Diogenes Laertios, 1998, S. 423-425.

690 Vgl. Diogenes Laertios, 1998, S. 428.

691 Bereits Wallace hatte auf die zusätzlichen Attribute von Pinsel und Malstock in der Radierung hingewiesen, vgl. Wallace, 1968, S. 23.

692 Zur Temperamentenlehre und dem Melancholie-Begriff der Antike vgl. Demont, 2005, S. 34-37.

Boden gerichteten Augen und einem nur für einen Moment des Nachdenkens zusammengeschlagenen Buch, während sich zu ihren Füßen dicke Folianten türmen. Rosa hat seinen Demokrit also Ripas Personifikation der *Meditatione* entsprechend „in atto di stare pensosa“,⁶⁹³ im Moment des Nachdenkens festgehalten. Rosas *Demokrit* ist nicht inmitten der Todessymbolik in Melancholie und Fatalismus verfallen, er ist nicht in Passivität erstarrt, sondern hat sich freiwillig an jenen Ort des Todes zurückgezogen, um dort seinen Gedanken freien Lauf zu lassen und seinen philosophischen Studien nachzugehen. „Democritus omnium derisor / in omnium fine defigitur“ lautet die Bildunterschrift des Blattes, welche anders als von der bisherigen Forschung übersetzt („Demokrit, der Spötter aller Dinge, ist über der Endlichkeit aller Dinge erstarrt“)⁶⁹⁴ der hier erstmals aufgezeigten Deutung entsprechend auch wie folgt gelesen werden kann: Demokrit, der Spötter aller Dinge, ist inmitten der Endlichkeit aller Dinge in Gedanken vertieft.

Rosa führt uns also anders als bisher angenommen keinen *democritus melancholicus* bzw. einen plötzlich in die Rolle des weinenden Heraklit verfallenen, handlungsunfähigen Demokrit vor Augen.⁶⁹⁵ Dafür ist letztlich auch in den Ausführungen Burtons keinerlei Entsprechung nachweisbar, da der zurückgezogene Philosoph auch hier im Gespräch mit Hippokrates die Eitelkeit der Menschheit in gewohnter Weise mit ausgelassenem Gelächter und beißendem Spott zu kommentieren weiß.⁶⁹⁶

Obwohl die Forschungen des Atomisten Demokrit eng mit dem Thema der Vergänglichkeit verknüpft sind, wäre es ausgesprochen verwunderlich, wenn ein rationaler Wissenschaftler und Materialist wie Demokrit diesem schicksalhaften Werden und Vergehen von Atomkombinationen mit negativen Gefühlen oder gar Melancholie gegenübergestanden hätte. Diogenes Laertios hat die Lehren Demokrits folgendermaßen zusammengefasst:

693 Ripa, 1986, Bd. II, S. 31.

694 Vgl. u.a. Wallace, 1979, Kat. Nr. 104, S. 261: „Democritus, the mocker of all things, is here stopped by the ending of all things.“; Scott, 1995, S. 97: „Democritus, the mocker of all things, is transfixed by the ending of all things.“ Allein Reinhard Brandt hat im Zuge seiner Deutung, welche Rosas *Demokrit* wieder der Tradition entsprechend nicht als weinenden, sondern als lachenden Philosophen zu lesen versucht, eine weitere Übersetzungsmöglichkeit vorgeschlagen. Brandt liest das „defigitur“ der Bildunterschrift als Verweis auf die Werkgenese, d.h. Demokrit, der Verlacher aller Dinge, ist inmitten vom Ende aller Dinge (vom Künstler) festgehalten, vgl. Brandt, 2000, S. 132.

695 Allein Roworth hat im Zuge ihrer Demokrit-Deutung auch auf die Laertios Stelle und den Aspekt der stoischen Seelenruhe hingewiesen. Vermutlich aufgrund der aufgestützten Haltung des Demokrit hat sie diesen jedoch im Folgenden als einen im Moment melancholischer Erstarrung und Unproduktivität gezeigten Democritus melancholicus gelesen, vgl. Roworth, 1978, S. 273-283.

696 Vgl. Burton, 2003, S. 57 ff.

„Prinzipien des Alls seien Atome und Leeres, alles andere sei bloßes Dafürhalten. Es gebe unendlich viele Kosmoi, die entstehen und vergehen. Nichts entstehe aus dem Nichtseienden oder vergehe ins Nichtseiende. [...] Alles geschehe notwendig, denn die Wirbelbewegung sei die Ursache allen Geschehens, die er Notwendigkeit nennt. Höchstes Ziel sei die Gemütsheiterkeit [...], die entgegen einer irrigen Annahme nicht mit der Lust identisch ist, sondern da ist, wenn die Seele sich gelassen und wohlgefestigt verhält und nicht durch Furcht, Aberglauben oder einen anderen Affekt erschüttert wird.“ (Laertios 9, 44-45).⁶⁹⁷

Rosas Demokrit muss also vielmehr als beeindruckendes Exemplum stoischer Ausgeglichenheit verstanden werden, denn der Naturphilosoph zeigt sich von den Schrecken des Todes unbeirrt und gelangt auf diese Weise nicht nur in einen Zustand der Seelenruhe, sondern in einen Zustand vollkommener geistiger Produktivität.

Der Moment geistiger Produktivität ist bereits in den Schöpfungen anderer Künstler zum Ausdruck gelangt. Marcantonio Raimondis um 1520 entstandener Kupferstich *Raffael im Mantel* (Abb.105), welcher den Malerhelden der Hochrenaissance kauern zwischen einer leeren Leinwand und der Palette mit Farbtöpfen zeigt, ist durch den ins Leere gerichteten Blick und die inszenierte Passivität ein frühes Beispiel für die Visualisierung des Momentes der inneren Schau bzw. der geistigen Bildfindung.⁶⁹⁸ Darüber hinaus wird Michelangelo in einem Léon Davent zugeschriebenen und in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datierenden Kupferstich mit aufgestütztem Kopf vermutlich in seinem Atelier wiedergegeben (Abb.106). Durch die im Mantel vergrabenen Hände wird auch hier die Dimension der manuellen Ausführung gänzlich zugunsten der Fokussierung auf die geistige Aktivität des Malers ausgeblendet.⁶⁹⁹ Und auch in Enea Vicos Kupferstich der *Akademie des Baccio Bandinelli* (Abb.58) findet sich inmitten der zeichnenden Jünglinge ein über seiner noch leeren Tafel in Gedanken versunkener Künstler; eine Szenerie, in welcher Ulrich Pfisterer schließlich verschiedene Stadien und Formen des kreativen Aktes nachweisen konnte.⁷⁰⁰

Bereits Aristoteles muss den Zusammenhang zwischen dem melancholischen Temperament und einer besonderen geistigen Produktivität erkannt haben, wie das XXX.

697 Diogenes Laertios, 1998, S. 426; Diogenes Laertius, 1545, S. 205: „Di ciascuna cosa i principij non esser altro, che atomi & vuoto: esser legitime poi tutte l'altre cose. Mondì esser infiniti obligati à la generatione e corruttione. Niente di quello che non è, farsi ò corrumpersi [...] e farsi ogni cosa secondo la necessit , sendo la vertigine causa della generatione d'ogni cosa ch'ei dimanda nece it . il fine esser diritto e quieto stato de l'animo [...] laquale come malamente interpretano alcuni, non   quello che volutt , ma secondo quale l'animo   beato di gran tranquillit  e constanza, tanto che non   perturbato d'alcuna paura ò superstitione, ò d'altra conturbatione.“

698 Vgl. Gründler, 2007, Kat. Nr. 8, S. 72-73.

699 Vgl. Gründler, 2007, Kat. Nr. 8, S. 72-73.

700 Vgl. Pfisterer, 2007, Kat. Nr. 24-25, S.106-113. Bereits in Teilen der früheren Literatur ist der im Melancholikergestus gezeigte Künstler als Ausdruck der „inspired contemplation“ gedeutet worden, vgl. Roman, 1984, S. 84-87. Zur Melancholie des Künstlers vgl. auch Panofsky, 1962, S. 173. Zur kunsttheoretischen Aussage von Dürers Kupferstich *Melencholia I* vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, 1990, S. 477-485.

Buch der nacharistotelischen *Problemata physica* nahelegt, das eine neuartige Auffassung der Melancholie entwickelt, welche sich von der pathologischen Anschauung Platons abzugrenzen versucht.⁷⁰¹ Die entsprechende Passage setzt mit folgender Fragestellung ein: „Aus welchem Grunde sind alle hervorragenden Männer, sei es, dass sie sich in der Philosophie, der Politik, der Poesie oder den bildenden Künsten ausgezeichnet haben, offenbar Melancholiker[...]“⁷⁰² Die im Folgenden entwickelte Antwort basiert auf einer Differenzierung verschiedener Melancholiker-Typen, wenn es heißt: „Denn wenn das Temperament sehr im Übermaß vorhanden ist, sind sie in hohem Maße Melancholiker [d.h. depressiv und schließlich handlungsunfähig], wenn sie aber einigermaßen gemischt sind, dann sind sie hervorragende Menschen.“⁷⁰³

Rosa hat in seinem *Demokrit* also ganz im Sinne dieser nacharistotelischen Vorstellung einen geniehaft-stoischen Melancholiker ins Bild gesetzt, dessen in sich ruhendes Temperament in Anbetracht all der Zeichen der Vergänglichkeit gerade nicht in Verzweiflung erstarrt ist, sondern vielmehr seine melancholische Charakteranlage in einen Zustand der Ausgeglichenheit und geistigen Produktivität zu überführen vermag. Dass jene neuartige Inszenierung des im Angesicht des Todes nicht in Furcht sondern in geistige Produktivität verfallenen Naturphilosophen gerade im Zeitalter des Neustoizismus auf besonderes Interesse gestoßen sein muss, zeigt der Vergleich mit Seneca, welcher in seinen *Epistulae Morales* mehrfach zur Furchtlosigkeit gegenüber dem Tod aufruft:

„Muße ohne geistige Tätigkeit ist der Tod oder eines lebenden Menschen Grab. Was nützt es dann, sich zurückgezogen zu haben? [...] Welchen Schlupfwinkel gibt es, in den nicht einträte die Todesfurcht? [...] Wo immer Du dich verbirgst, die Fährnisse des Menschen werden dich umschwirren. [...] Mit der Philosophie müssen wir uns umgeben, einer uneinnehmbaren Mauer, die das Schicksal, auch wenn es sie mit vielen Belagerungsmaschinen angreift, nicht überschreitet. [...] Daher, auch wenn gleichgültig der Tod ist, ist er dennoch nichts, was leicht vernachlässigt werden kann: mit großer Übung muss sich die Seele abhärten, um seinen Anblick und sein Nahen zu ertragen. Der Tod muss stärker geringgeachtet werden, als es geschieht.“ (Epistulae Morales, X. Buch, 82.3-5 und 16).⁷⁰⁴

701 Vgl. Panowsky/Saxl, 1923, S. 16-17; Demont, 2005, S. 35 ff.

702 Aristoteles: Problemata XXX, zitiert nach Panowsky/Saxl, 1923, III. Anhang, S. 93.

703 Aristoteles: Problemata XXX, zitiert nach Panowsky/Saxl, 1923, III. Anhang, S. 101.

704 „[...] otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura. Quid deinde prodest secessisse? [...] Quae latebra est, in quam non intret metus mortis? [...] Quaecumque te abdideris, mala humana circumstrepent. [...] Philosophia circumdanda est, inexpugnabilis murus, quem fortuna multis machinis lacescitum non transit. [...] Itaque etiam si indifferens mors est, non tamen ea est, quae facile neglegi possit: magna exercitatione durandus est animus, ut conspectum eius accessumque patiatur. Mors contemni debet magis quam solet.“ Seneca, 1984, X. Buch, 82.3-5 und 16, S. 187-195.

Die Freiheit der Seele liegt der stoischen Lehre entsprechend in ihrer Abhärtung und Loslösung von allem Sterblichen begründet, und so findet sich unter anderem im siebten Buch der *Epistulae Morales* eine weitere Bemerkung Senecas, welche sich wie ein Programm zu Rosas Bildfindung liest:

„Der Weise und der nach Weisheit strebende, ist freilich seinem Körper verhaftet, doch mit dem besten Teil seines Selbst [die Seele] trennt er sich von ihm und richtet seine Gedanken auf Höheres. [...] und so ist er geartet, dass er weder Liebe zu seinem Leben noch Haß darauf empfindet und das Sterbliche erduldet [...]“ (Epistulae Morales, VII. Buch, 65.18).⁷⁰⁵

Rosas Demokrit kann demnach als Personifikation des stoischen Weisen gelten, welcher durch eine weitestgehende Affektlosigkeit (Apathie) den Zustand der Seelenruhe (aquitudo animi) erreicht hat und somit in der Lage ist, in geistiger Freiheit zu leben. Die Rosasche Bildfindung hat also keineswegs einen passiven oder gar melancholischen Philosophen ins Bild gesetzt, sondern vielmehr einen Denker, welcher sich durch die bewusste Konfrontation mit Tod und Vergänglichkeit von seinen Affekten befreit und sich auf diese Weise schließlich in einen Zustand der geistigen Entgrenzung erhoben hat. Auch Hippokrates hatte sich, der antiken Überlieferung folgend, bei seinem Besuch des Philosophen davon überzeugt, dass Demokrit nicht an melancholischen Angstzuständen litt, sondern als einer der weisesten und gebildetsten Männer seiner Zeit vielmehr sein introvertiertes Temperament für das konzentrierte Erforschen irdischer Phänomene nutzte.⁷⁰⁶ Demokrit wird uns also von Rosa als Beispiel jenes außergewöhnlichen Menschen präsentiert, welcher seine melancholische Veranlagung den nacharistotelischen Ausführungen in den *Problemata* XXX und den stoischen Überzeugungen Senecas entsprechend, zu einem inneren Gleichgewicht zu führen und somit im Sinne einer herausragenden geistigen Produktivität zu nutzen weiß.

Während die am Boden liegenden Attribute allesamt entweder als Verweis auf die Studien des Naturphilosophen oder aber auf die Endlichkeit des menschlichen Daseins fungieren,⁷⁰⁷ scheint sich die Kappe zu Füßen des antiken Denkers, ganz ähnlich wie Malstock und Pinsel, nicht in eine dieser beiden Kategorien einzufügen. Inmitten all jener Vergänglichkeitssymbole hat Rosa also mit der Kappe ein bereits von Cartari

⁷⁰⁵ „Sapiens adsectatorque sapientiae adhaeret quidem in corpore suo, sed optima sui parte abest et cogitationes suas ad sublimia intendit. [...] et ita formatus est, ut illi nec amor vitae nec odium sit, partiturque mortalia [...]“ Seneca, 1984, VII. Buch, 65.18, S. 549.

⁷⁰⁶ Vgl. Demont, 2005, S. 36.

⁷⁰⁷ Wallace konnte die Buchstabensymbolik der unter Demokrit angeordneten Steinplatte mit Hilfe von Valerianos *Hieroglyphica* und Ripas *Iconologia* als Sinnbild des Endes entschlüsseln, vgl. Wallace, 1968, S. 27.

beschriebenes Freiheitssymbol platziert,⁷⁰⁸ das in Rosas graphischer Folge nicht allein Demokrit sondern auch die Darstellung seines *Genio* charakterisiert und somit neben Pinsel und Palette bzw. Malstockden Maler gleichwie den Philosophen auszeichnet. Wie Rosas Künstler-Genius und der antike Philosoph Demokrit freie Männer sind, so sind auch die durch sie repräsentierten Professionen der Malerei und der Philosophie zu den *artes liberales* zu zählen. Die Parallelisierung von Malerei und Philosophie ist somit auch für Rosas Kunstauffassung von zentraler Bedeutung.

Nach eingehender Untersuchung der Einzelblätter bleibt die Frage, worin darüber hinaus die zentrale inhaltliche Verknüpfung zwischen Rosas Radierung *Il Genio di Salvatore Rosa* und den fünf gleichformatigen Blätter mit antiken Maler- bzw. Philosophenthemen besteht. Dass der komplexen autoreferentiellen Allegorie des *Genio*-Blattes innerhalb dieser Folge eine Sonderstellung zukommt, wird bereits daran deutlich, da einzig ihr Bildinhalt nicht auf einer antiken Historie basiert, sondern als das Produkt von Rosas künstlerischer Phantasie zu bewerten ist.

V.2.3. *Il Genio di Salvator Rosa* – Zu Rosas kunsttheoretischem Ideal des Maler-Philosophen

Stellt man die fünf im Vorangegangenen besprochenen, gleichformatigen Radierungen Rosas beeindruckenster autoreferentieller Schöpfung des *Genio di Salvator Rosa* gegenüber, so fällt umgehend die Überschneidung verschiedener Themenkomplexe ins Auge: Freiheit, Bedürfnislosigkeit, die Verachtung von Reichtum und Tod und schließlich die stoische Ausgeglichenheit des Geistes sowie die gesellschaftskritische und didaktische Ausrichtung lassen sich nicht nur in Rosas *Genio*, sondern in unterschiedlicher Zusammensetzung auch in den anderen fünf Radierungen der Folge nachweisen. Während die Radierung *Alexander in der Werkstatt des Apelles* (Abb.90) als einzige das Thema der Malerei an zentraler Stelle aufgreift und durch die von Apelles ausgesprochene Ermahnung zu einem Plädoyer für die künstlerische Freiheit gesteigert wird, findet man im Blatt *Diogenes und Alexander* (Abb.91) einen kynischen Philosophen, der sich durch ein Leben in Bedürfnislosigkeit und seine kynische Wortgewandtheit aus der Autorität Alexander d. Gr. befreit hat. Jene satirische Fähigkeit, welche Rosa der Personifikation der Satira entsprechend vom künstlerischen Genius fordert und in

⁷⁰⁸ Vgl. Cartari, 1996, S. 163-164.

Apelles für einen Moment aufblitzen sieht, muss Rosa im kynischen Philosophen Diogenes par excellence personifiziert und mit seinem künstlerischen Ideal der materiellen Unabhängigkeit verschmolzen gesehen haben. Mehr noch als in Apelles, dem berühmtesten Maler der Antike, scheint sich Rosas Ideal der von weltlichen Autoritäten befreiten und zugleich schlagfertigen Künstlerpersönlichkeit in der Haltung des antiken Philosophen Diogenes wiederzufinden.

Der inmitten eines Gräberfeldes im Moment höchster geistiger Produktivität gezeigte *Demokrit* (Abb.92) wird von Rosa als Ideal stoischer Aequitas animi inszeniert. Während das *Apelles*-Blatt und die beiden *Diogenes*-Szenen stärker den Aspekt der Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber weltlichen Gütern und Autoritäten betonen, welche im *Genio*-Blatt durch die Personifikationen der Libertà, der Sincertità, der Satira und des ausgegossenen Füllhornes zur Darstellung gelangt sind, finden die zentralen Aspekte des *Demokrit*-Blattes in der die Waage haltenden Personifikation der stoischen Philosophie und den unbeachteten Todessymbolen eine deutliche inhaltliche Entsprechung.⁷⁰⁹ Zudem ist es auch die Visualisierung geistigen Schöpfertums, welche sowohl im *Demokrit* als auch im *Genio di Salvatore Rosa* zur Darstellung kommt. Jene geistige Aktivität hat Rosa in beiden Blättern der körperlichen Passivität beider Protagonisten entgegengestellt und in ihrer zentralen Bedeutung für den antiken Philosophen und den zeitgenössischen Künstler zu positionieren versucht. Anders als Zuccaris *Lamento della Pittura* (Abb.2) ist Rosas kunsttheoretische Allegorie vorrangig der Inszenierung des künstlerischen Geistes gewidmet. Rosas Künstler-Genius wird in lagernder Haltung und größtmöglicher körperlicher Passivität geschildert. Die technischen Fertigkeiten des Malers sind allein indirekt durch die vor dem *Genio* kniende *Pittura*-Personifikation zum Ausdruck gelangt, welche zudem nur als eine von insgesamt fünf, den Künstler-Genius erst in ihrer Kombination hinreichend charakterisierenden Personifikationen vorgestellt wird. Der Fokus liegt der Bildunterschrift entsprechend weniger auf der technischen sondern vorrangig auf der geistig-charakterlichen Prädestination des Malers. Nicht er strebt, wie noch in Testas an der Bildlichkeit der *Tabula di Cebete* orientiertem *Liceo*, auf verschiedene Wissensbereiche und Personifikationen zu, sondern wird vielmehr von den umgebenden Personifikationen heimgesucht. Rosa hat also nicht wie Testa das mühevollen Streben des Malers nach dem Erwerb der mathematischen Wissenschaften

⁷⁰⁹ Bereits Roworth hat auf die Analogie zwischen der Seelenruhe des *Demokrit* und der Personifikation der stoischen Philosophie im *Genio*-Blatt hingewiesen, vgl. Roworth, 1978, S. 275.

und der Weisheit zum Bildgegenstand erklärt, sondern die ideale Künstlerexistenz geradezu als einen schicksalhaften Zustand des Ergriffenseins und somit - den kynisch-stoischen Philosophen gleich - als das Produkt einer bestimmten moralisch-intellektuellen Disposition aufgefasst, welche die erlernbaren technischen Grundlagen in entscheidender Weise um einen irrationalen Moment ergänzt.

In seiner Aspekte von Kunst und Philosophie verschmelzenden *Genio*-Folge widmet sich Rosa dem Phänomen des künstlerischen Ingeniums, welches man bereits im 16. Jahrhundert mit Hilfe astrologischer Erklärungsmodelle rational zu ergründen versuchte.⁷¹⁰

Zwischen Rosas *Genio di Salvatore Rosa* und einem Großteil der gleichformatigen Radierungen des Künstlers konnten also im Vorangegangenen inhaltliche Überschneidungen nachgewiesen werden, aber bestehen solche inhaltlichen Parallelen auch zwischen dem *Genio*-Blatt und der Radierung der *Akademie des Plato* (Abb.94)?

Das diskursive Verfahren der Wahrheitsfindung - in Rosas Darstellung der Platonischen Akademie thematisiert - konnte bereits für Testas *Liceo della Pittura* als ein zentraler Bildbestandteil nachgewiesen werden. Die Malerei hat nach Testa nicht nur das Potenzial, die Erscheinungen der Natur und Gesellschaft wirklichkeitsgetreu widerzugeben, sondern vielmehr - der Philosophie entsprechend - intellektueller und moralischer Stimulus der Gesellschaft zu sein. Während die Philosophen Diogenes und Demokrit damals wie heute vorrangig als Beispiele einer asketischen Philosophenexistenz gelten, bleibt der in der lateinischen Bildunterschrift des *Genio* mit den Worten „Pictor succensor“ („entflammender Maler“) beschriebene wirkungstheoretische bzw. didaktische Aspekt der Bildkunst in den vorgestellten Apelles-, Diogenes- und Demokrit-Blättern noch ohne jedes Äquivalent. Der Maler, der mit seiner Kunst die Rezipienten für oder gegen deren Inhalte zu entflammen und eine intensive inhaltliche Auseinandersetzung zu provozieren weiß, ist das von Rosa vertretene Ideal, für welches wiederum allein Platon als Gründungsvater der Akademie und als der bedeutendste Vertreter des unterweisenden Dialoges,⁷¹¹ ein geeignetes Vorbild bot. Die von Rosa ausgewählte Szene, welche Platon mit einem seiner Schüler im engagierten Diskurs zeigt, während die umstehenden Philosophen mit großem Interesse den Ausführungen der beiden lauschen, eignet sich demnach in besonderem Maße

⁷¹⁰ Vgl. Pfisterer, 2002, S. 67f..

⁷¹¹ Vgl. Diogenes Laertios, 1998, S. 168ff..

dafür, auch den unterweisenden Aspekt des Rosaschen Kunstverständnisses in eine historische und zugleich philosophische Tradition zu stellen. Darüber hinaus aber fügt sich gerade auch Platon als Vater der Ideenlehre in den nicht nur alle sechs Einzelblätter sondern zudem auch Künstler- und Philosophenexistenz verbindenden Aspekt der "geistigen Freiheit" ein" Das neuartige Künstlerbild des *Genio di Salvator Rosa*, schafft eine inhaltliche Synthese aus den vorgestellten Einzelaspekten der fünf gleichformatigen Historienszenen und konnte somit im Vorangegangenen erstmals als ikonographisches Zentrum einer autoreferentiellen Graphikfolge nachgewiesen werden. Auch die lateinische Bildunterschrift verrät durch die umfangreiche Aufzählung das additive Prinzip des progressiven Künstlerbildes: „Ingenuus, Liber, Pictor Succensor, et Aequus, / Spretor Opum, Mortisque. Hic meus est Genius.“

Die das *Genio*-Blatt begleitenden Historienszenen, die Apelles, Demokrit, Platon und den Kyniker Diogenes zeigen, liefern nicht nur eine historische Legitimation für den von Rosa proklamierten Anspruch auf geistige und materielle Unabhängigkeit und das Recht auf gesellschaftskritische Provokation, sondern fungieren zugleich als Erläuterungen des *Genio*-Blattes, indem sie Einzelaspekte jenes abstrakten Entwurfes aufgreifen und im Kontext einer bekannten antiken Historie konkretisieren. Rosas *Genio* wird also durch diese Kontextualisierung auch eine historische Legitimation und Erläuterung zur Seite gestellt. Jene sechs Radierungen kunst- und philosophiehistorischen Inhaltes dürfen demnach nicht weiter als Einzelblätter oder als Graphikpaare gelesen werden,⁷¹² sondern müssen fortan als eine ikonographisch einzigartige Graphikfolge autoreferentiellen Inhaltes verstanden werden, die zeigt in welcher enger Verbindung Rosa Künstler- und Philosophenexistenz hinsichtlich geistiger Freiheit und gesellschaftlicher Rolle gedacht hat.

Der engagierte Satiriker und Provokateur des römischen Kunstmarktes, Salvator Rosa,⁷¹³ welcher eine Einladung an den französischen Hof aus Furcht vor dem Verlust seiner künstlerischen Unabhängigkeit zurückgewiesen haben soll,⁷¹⁴ muss spätestens im Zuge der Konzeption dieser, das *Genio*-Blatt umschließenden Folge erkannt haben, dass ihm die antiken Maler-Viten - von der außergewöhnlichen *Alexander*-Szene abgesehen - keine

712 Auf die autobiographischen Aspekte in Rosas *Alexander im Studio des Apelles* und des *Demokrit in Meditation* ist bereits von Wallace und Roworth hingewiesen worden, vgl. v.a. Wallace, 1979, S. 92; Roworth, 1978, S. 278 und S. 303-304 sowie Lofano, 2010, S. 240.

713 Vgl. u.a. Scott, 1995, S. 76-77.

714 Vgl. Rosa, 1939, S. 171 (Brief 134, 7. Februar 1665): "Quest `Imbasciatore di Francia fa tutti i suoi sforzi per persuadermi l'andata con esso lui in Parigi, al servizio del Re. Ma io, per dirvela, ho quietato l'animo ad ogni sorte di speranza, e stimo e temerò sempre più un momento d'intera libertà che i secoli, quand'anche d'oro, spesi all'altrui comandi. Siam di Polvere, e si more."

Identifikationsmöglichkeiten boten. Rosas progressives Kunstverständnis fand in ihnen - anders als in den antiken Philosophen-Viten - kaum mehr eine adäquate Entsprechung. Neben Diogenes bot auch der die Zurückgezogenheit liebende und dem Stoizismus nahestehende Naturphilosoph Demokrit dem neapolitanischen Sonderling eine ebenso treffende Identifikationsmöglichkeit, wie ein Brief Rosas an seinen Freund, Giovanni Battista Riccardi, belegt: „Il quadro del Democrito si trova ancora in mio potere non so se per genio che s'habbia quel filosofo di praticar con uno stoico come me o per antipatia ch'have havuta sempre la filosofia di serrarsi ne`palazzi de`ricchi.“⁷¹⁵

Dass Rosa die Tradition des Vergleiches zwischen Malerei und theoretischer Philosophie als der Mutter der mathematisch-naturwissenschaftlichen Wissenschaftsbereiche durchaus bekannt war, belegt eine Aussage in seiner Satire *Invidia*: „S'ì libri del Vasari osservi , e noti, / Vedrai che de' Pittori i più discreti / Son per la Poesia celebri, e noti. E non solo i Pittori eran Poeti / Ma filosofi grandi, e fur demonij / Nel cercar di Natura i gran segreti.“⁷¹⁶ Zudem ließe sich in der gewählten Formulierung Rosas Bewusstsein dafür vermuten, dass der auf dem horazschen Dictum *Ut pictura poesis* basierende Vergleich zwischen Malerei und Poesie vom Vergleich zwischen Malerei und Philosophie hinsichtlich des ihm innewohnenden wissenschaftspanoramatischen Anspruches deutlich übertroffen wird. Auch in der Bildlichkeit der *Genio*-Folge spiegelt sich scheinbar dieser in kunsttheoretischer Hinsicht bedeutende Gedanke, welcher nicht nur durch die Philosophenvergleiche sondern auch durch die Bildlichkeit des unbeachtet am Boden liegenden Dichter-Lorbeers in Rosas *Genio*-Blatt Eingang gefunden hat.

Bereits hinsichtlich der im *Lamento della Pittura* zum Ausdruck gelangten Kunstauffassung Federico Zuccaris konnte der Anspruch der Malerei auf Vorrangigkeit unter den Künsten als zentraler Aspekt nachgewiesen werden, welcher schließlich in seinem Traktat *L'Idée* auch im Vergleich von Malerei und Philosophie Ausdruck findet.⁷¹⁷ Innerhalb des Wissenschaftspanoramas von Testas *Liceo della Pittura* wurde das philosophische Spektrum, welches die Malerei in sich vereint in Auseinandersetzung mit Platons Kunstkritik um die Ethik und somit den Bereich der Moralphilosophie erweitert.

715 Rosa, 2003, S. 110 (Brief 101, 27. Mai 1651). Davon, dass auch Rosas Erscheinung - nicht ohne sein Zutun - von seinen Zeitgenossen mit der eines stoischen Philosophen verglichen worden ist, gibt Balducci ein eindrucksvolles Zeugnis, vgl. Wallace, 1965, S. 474; Balducci, 1847, S. 497: „Da tale suo soverchio amore e appetito di gloria era ancora nato in lui fin da gran tempo un fervente desio d'apparire in ogni suo fatto e detto quasi un vero filosofo: e pare, che il passeggiare per gli spaziosi portici d'Atene in compagnia degli antichi Stoici fosse continua occupazione de'suoi pensieri [...]“

716 Zitiert nach Roworth, 1978, S. 161.

717 Vgl. Kap. IV.2.3.

Bei Rosa jedoch hat sich schließlich der Fokus deutlich in Richtung der praktischen Philosophie und somit einer ethischen Handlungswissenschaft verschoben. Denn die Vergleichbarkeit von Malerei und Philosophie liegt für Rosa nicht vorrangig in der Beherrschung der theoretischen Wissenschaften wie Mathematik, Geometrie, Perspektivlehre und der Erforschung naturwissenschaftlicher Phänomene begründet, sondern hat ihre Ursache darüber hinaus - Rosas Begeisterung für die stoische Philosophie entsprechend - in der ethischen Ausrichtung beider Wissenschaften. Philosophie und Malerei werden vor allem als Handlungswissenschaften aufgefasst, welche prinzipiell in der Lage sind, den Menschen - egal ob Autor oder Rezipient - in einen Zustand geistiger Freiheit, Seelenruhe und Weisheit zu führen.

Auffällig im Zuge der Charakterisierung des Künstler-Genius ist der im Kontext künstlerischer Selbstdarstellung neuartige Liegetypus, dessen Vorbild die kunsthistorische Forschung in Castigliones gleichnamiger Radierung *Il Genio di Castiglione* (Abb.48)⁷¹⁸ gesehen und die gemeinsame Tradition in der antiken Darstellung von Flussgöttern erkannt hat.⁷¹⁹ Folgt man jedoch dieser Auffassung, so hätte Rosa - wie auch Castiglione - die Haltung seines *Genio* ohne jegliche inhaltliche Bezüge und somit allein aus ästhetischen Gründen gewählt, was in Anbetracht der ikonographischen Dichte und Finesse des *Genio*-Blattes als ausgesprochen unwahrscheinlich gelten muss. Auch wenn das Liegemotiv der antiken Flussgötter als der Ursprung der von Rosa gewählten Motivik gelten kann, so ist jedoch aufgrund der inhaltlichen Distanz davon auszugehen, dass Castiglione und Rosa in ihren Radierungen auf eine neuzeitliche Rezeption dieser Motivik zurückgegriffen haben, welche vermutlich nicht nur formal, sondern auch inhaltlich mit der *Genio*-Darstellung im Zusammenhang steht.

Roworth hat bezüglich des Rosaschen Liegemotives auf Michelangelos Deckenszene der *Erschaffung des Adam* in der Sixtinischen Kapelle (Abb.107) hingewiesen.⁷²⁰ Da es sich hier um eine Art göttliche Inspirationsszene handelt, lässt sich in diesem Falle durchaus eine inhaltliche Analogie zum Thema des *Genio*-Blattes erkennen. Gleiches gilt für die weibliche Personifikation der *Quies* in einem Kupferstich des Hendrick Goltzius (Abb.108), welcher am Ende einer graphischen Folge von vier Blättern steht, die verschiedene Wege zur Beherrschung der Artes und zur Erlangung des Glückes

⁷¹⁸ Vgl. Jeutter, 2004, Kat. Nr. 37, S. 259.

⁷¹⁹ Vgl. u.a. Wallace, 1979, S. 80-81; Scott, 1995, S. 159.

⁷²⁰ Vgl. Roworth, 1978, S. 85.

aufzeigen.⁷²¹ Dieser ist, allerdings ohne mögliche Vermittlungswege zwischen dem Ende des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden herausgegebenen Blatt aufzeigen zu können, von Roworth als direktes Vorbild für die autoreferentiellen Schöpfungen Castigliones und Rosas angenommen worden.⁷²²

Rosa könnte allerdings durchaus auch in gänzlich anderem Kontext mit dem Motiv des seitlich aufgestützten Lagerens in Kontakt gekommen sein. Bereits Raffael hatte in seiner Schule der Philosophie (Abb.40) in der Stanza della Segnatura im Vatikan den Kyniker Diogenes von Sinope in entsprechender Haltung wiedergegeben.⁷²³ Aber nicht nur der philosophische Provokateur Diogenes, sondern auch Sokrates und der angebliche Sokrates-Schüler Cebes sind in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts auf einem italienischen *Tabula di Cebete*-Blatt in jenem seitlich lagernden Typus ins Bild gesetzt worden (Abb.63). Desweiteren nehmen auch Demokrit und Heraklit in einem 1630 entstandenen Kupferstich Crispyn de Passes eine entsprechende Haltung ein (Abb.109).

Im *Compendio delle vite de filosofi antichi Greci, et Latini*, einem 1598 in Venedig erschienen Kompendium der antiken Philosophen-Viten, welches die Überlieferungen des Diogenes Laertios noch um biographische Informationen anderer Autoren ergänzt und nahezu jeder Vita eine Illustration voranstellt, ist das seitlich lagernde und meist aufgestützte Liegemotiv der dominierende Darstellungstypus unter den Philosophenbildern.⁷²⁴ Abgesehen etwa von dem Sophisten Protagoras und dem Mathematiker Archimedes, die stehend oder aber Epikur und Dionysos, die in hockender Pose zur Darstellung gelangt sind, werden fast alle Philosophen in den Illustrationen Giosefo Salviatis in seitlich lagernder Haltung und in freier Natur in Szene gesetzt. Platon ist gar lagernd und mit aufgestütztem Kopf und somit ausdrücklich im Moment geistiger Anstrengung wiedergegeben (Abb.110). Da die gleiche Illustration auch in der Vita des Vorsokratikers Heraklit zur Anwendung gelangt ist und darüber hinaus weitere Dopplungen nachgewiesen werden können, wird deutlich, dass es sich bei dem in unterschiedlichen Variationen ausgeführten Liegemotiv gegen Ende des 16. Jahrhunderts um einen allgemeingültigen Typus des Philosophenbildes gehandelt haben muss. So trifft man beispielsweise bei Aristoteles, Dimostenes und dem kynischen Philosophen Anthistenes jeweils auf die Illustration eines lagernden Philosophen mit verschränkten

721 Vgl. Hollstein, 1951, S. 26.

722 Vgl. Roworth, 1978, S. 86-87.

723 Vgl. Brandt, 2000, S. 60.

724 Vgl. Compendio, 1598.

Beinen (Abb.111).⁷²⁵ In Tradition von Raffaels Diogenes werden in diesem Kontext natürlich die kynischen Philosophen, bzw. all jene Philosophen, welche dem Streben nach Bedürfnislosigkeit, Affektfreiheit und seelischer Ausgeglichenheit in ihren Überzeugungen nahe standen, ausnahmslos in jener in sich ruhenden Pose und darüber hinaus - Rosas Künstler-Genius entsprechend - nicht etwa mit dem antiken Pallium, sondern mit einem Tuch bekleidet gezeigt. Während die Demokrit-Vita leider nicht mit einer Illustration versehen wurde, ist an dieser Stelle neben der bereits angeführten Illustration zur Vita des Anthistenes, welcher unter den Zeitgenossen als der Lehrer des Diogenes und damit als der Gründungsvater des Kynismus galt, noch auf die Darstellung des Kynikers Diogenes (Abb.112) sowie auf die den Lebensbeschreibungen des Kates, Stilpon und Zenon beigegebenen Illustrationen hinzuweisen (Abb.113-115).

Gerade jener Gegensatz zwischen körperlicher Passivität und geistiger Produktivität, welcher allem voran die kynischen und stoischen Philosophen auszeichnet, wird von Rosa zum entscheidenden Charakteristikum seines Künstlerbildes erklärt, welches erstmals vorrangig auf die intellektuellen Fertigkeiten des Malers fokussiert ist. Das von Rosa bildlich formulierte Künstlerideal hat nicht nur in den antiken Philosophen-Viten ein adäquates Vorbild gefunden, sondern konnte darüber hinaus – wie die Illustrationen des bereits im Vorangegangenen zur Entschlüsselung der Ikonographie von Rosas Demokrit-Blatt als grundlegende Quelle erschlossen *Compendio* zeigen – auch auf eine gefestigte ikonographische Tradition zurückgreifen. Dass die Illustrationen des *Compendio delle vite de filosofi antichi* wiederum teils Philosophendarstellungen aus Francesco Marcolino da Forlis *Le Sorti* (Venedig 1540) zitieren,⁷²⁶ die darüber hinaus die Personifikation des *Sapere* als seitlich aufgestützten, lagernden Nackten zeigt, kann als weiteres Argument dafür gedeutet werden, Rosas ikonographische Vorbilder für den Liegetypus des *Genio* im zeitgenössischen Kontext der Philosophendarstellungen zu suchen. Ergänzend soll an dieser Stelle zudem darauf hingewiesen werden, dass der Typus des Liegens, oder vielmehr des Schlafens als Bildlichkeit metaphysischer Inspiration im 16. Jahrhundert auch vereinzelt für die Selbstdarstellung von Literaten wie Benedetto Varchi (um 1561) und Pietro Bembo (1532) nachweisbar ist.⁷²⁷ Da Rosa jedoch aufgrund seiner zahlreichen Philosophendarstellungen mit den antiken Philosophen-Viten vertraut gewesen sein

725 Vgl. Diogenes Laertios, 1998, Buch 6, 2 und 15, S. 253 und S. 258; *Compendio*, 1598, S. 18, S. 27 und S. 39. Für einen Überblick zu den verschiedenen Versuchen und der Schwierigkeit Anthistenes einer philosophischen Strömung zuzuordnen, vgl. Deitz, 2003, S. 24-25.

726 Vgl. Marcolino, 1540, S. 192ff. sowie S. 37.

727 Vgl. Ruvoldt, 2004, S. 6ff..

muss und zudem Künstler- und Philosophenexistenz – wie im Vorangegangenen dargelegt werden konnte – in enger Verbindung gedacht hat, muss es als wahrscheinlicher gelten, Rosas direkte Vorbilder im vorgeschlagenen Kontext zu verorten.

Nachdem Pietro Testa im *Liceo* erstmals die Malerei über eine Parallelisierung mit der Philosophie als Metawissenschaft über das dargestellte Wissenschaftspanorama hinaushebt, postuliert Rosa nun in seinem *Genio* die Gleichrangigkeit von Künstler- und Philosophen-Genius bzw. von Maler und Philosoph. Dies konnte nicht nur anhand der ikonographischen Kontextualisierung der Radierung als das Zentrum einer vorrangig Philosophen-Anekdoten visualisierenden Graphikfolge, sondern zudem durch die ikonographische Tradition des Liegetypus nachgewiesen werden. Während Testa innerhalb seines enzyklopädischen Wissenschaftspanoramas erstmals im Medium des Bildes eine systematische Parallelisierung von Malerei und Philosophie gewagt hatte, ist Rosa in seiner – wenn auch weniger systematischen – Gegenüberstellung beider Professionen einen entscheidenden Schritt weiter gegangen: Rosa, der aufgrund seiner engen Freundschaft zu Giovanni Battista Riccardi nicht nur mit den einzelnen philosophischen Strömungen, sondern auch mit den antiken Philosophen-Viten vertraut war, hat schließlich erstmals den Schritt zur visuellen Parallelisierung von Maler und Philosoph gewagt. Somit überträgt er den ambitionierten Anspruch einer Gleichrangigkeit von Malerei und Philosophie auf die Ebene des Subjekts und erhebt den Maler – dem Philosophen gleich – in seiner visuellen Kunsttheorie in den Rang eines umfassend gebildeten Metawissenschaftlers. Ähnlich wie für Testa ist auch für Rosa der Maler ein im Medium des Bildes denkender und unterweisender Philosoph, welcher – der knienden *Pictura*-Personifikation im Vordergrund der *Genio*-Szene entsprechend herausragende intellektuelle Fertigkeiten mit den notwendigen technischen Kenntnissen der Malerei zu vereinen weiß. In seinen Augen aber ist nicht mehr nur das Studium von Geometrie, Perspektiv- und Proportionslehre, Anatomie und Astronomie für die Vergleichbarkeit von Malerei und Philosophie grundlegend, sondern vielmehr vorrangig jene von Testa noch gleichwertig neben der theoretischen Philosophie ins Bild gesetzte ethische Ausrichtung. Dass Rosas Vorstellung eines umfassend gebildeten und in ethischer Hinsicht auf die Gesellschaft einwirkenden Künstlers sich am besten durch den Vergleich zwischen Maler und Philosoph ausdrücken lässt, belegt darüber hinaus auch eine Stelle aus Rosas um 1647 verfassten Satire *La Pittura*, in welcher er gegen die

verkommenen Sitten und die niederen Motive der zeitgenössischen Genre- und Stillebenmalerei der Bamboccianti ins Feld zieht und sich auf die Metrodorus-Überlieferung des Plinius bezieht:

„Die ganze Welt besteht doch nur aus Malern, aber es dürfte aus diesen endlosen Scharen keine zwei geben, denen die Buchstaben nicht fremd sind. **Philosoph und Maler war Metrodorus**, der wusste die Sitten, wie die Farben zu kritisieren, und Apollodorus schrieb in Versen über die Kunst; alle Welt will sich auf dieses Metier werfen, aber von denen die es betreiben, können vier Fünftel, bei Gott, nicht lesen! [...] **Keine andere Kunst verlangt gebieterischer nach Bildung**, kann doch ein Blinder nicht von den Farben handeln, die Natur bietet alles, was sie hervorbringt [...] dem Maler als Gegenstand dar, und der darf ja nicht nur das Sichtbare wiedergeben, sondern muss unbedingt oftmals auch alles Unkörperliche und nur mögliche andeuten.“⁷²⁸

Wie die dem Genius entgegentretenden Personifikationen zeigen, ist es die stoische Seelenruhe, Bedürfnislosigkeit und Freiheit, welche in Rosas Künstlerideal mit dem kynisch-satirischen Vermögen zur Gesellschaftskritik zusammentritt, und mit den durch *Pictura* personifizierten technischen Fertigkeiten des Malers zu einer intellektuellen Einheit von innerer Stärke und moralischer Überzeugungskraft verschmilzt.

Dass die in der *Genio*-Folge vorgeführte Verschmelzung des Malers mit dem zurückgezogenen, gesellschaftskritischen Außenseitertypus des Philosophen vermutlich auf vereinzelte Vorläufer zurückgreifen konnte, lässt die Freskenausstattung in Federico Zuccaris Florentiner Künstlerhaus vermuten. Auf den Schildbögen der Sala Terrena befinden sich dort gemalte Kartuschen mit Szenen aus dem Leben des Sklaven Äsop, des Protagonisten einer bis ins 6. Jahrhundert v. Chr. zurückreichenden volkstümlichen Erzählung (z.B. Abb.116).⁷²⁹ Auch Äsop, der im 17. Jahrhundert zu den Philosophen gezählt und in entsprechende Gemäldefolgen integriert wurde,⁷³⁰ wusste sich aufgrund seiner herausragenden intellektuellen Fähigkeiten und seiner besonderen Schlagfertigkeit und Kreativität immer wieder gegenüber seinem Herren und Auftraggeber zu behaupten. Es bleibt zu vermuten, dass sich der Hausherr Zuccari

728 Rosa, 2007, *La Pittura* (V. 157-162, V. 166-174), S. 206-207; „Tutto Pittori è il Mondo. E pur di tanti/ Non saran due nell'infinito Coro,/ Che non sian delle Lettere ignoranti./ **Filosofo, e Pittor fu Metrodoro**:/ E i costumi, e i colori sapea correggere./ E scrisse l'Arte in versi Apollodoro./ Questo mestiero ognun corre ad eleggere:/ Ma di costor, che a lavorar s'accingono, Quattro quinti, per Dio, non sanno leggere./ [...] Arte alcuna non v'è, che porti seco/ Delle Scienze maggior necessità:/ Che de'color non può trattare il Cieco/ Che tutto quel, che la natura fa,/ [...] Per oggetto al Pittor propone, e da./ Che non dipinge sol quell, ch'è visibile:/ Ma necessario è, che talvolta additi/ Tutto quel ch'è incorporeo, e ch'è possibile.“ Rosa, 1770, S. 77-78. Für die dem Metrodorus-Verweis zu Grunde liegende Plinius Stelle der *Naturalis Historiae* vgl. Plinius 1978, S. 98-99 „[...] wo zur selben Zeit **Metrodorus** lebte, **ein Maler und Philosoph zugleich und in beiden Wissenbereichen von großem Ansehen**. Als daher L. Paulus nach dem Sieg über Perseus das Ersuchen an die Athener gestellt hatte, sie sollten ihm den bewährtesten Philosophen zur Erziehung seiner Kinder, ebenso einen Maler zur Verherrlichung seines Triumphes schicken, wählten die Athener den Metrodorus [...]“.

729 Zur Ikonographie der von Zuccari freskierten Äsop-Szenen vgl. Heikamp, 1996, S. 7ff.

730 Vgl. Epifani, 2010, S. 231.

bedingt durch seine Profession als Maler nicht in der Rolle des Patrons, sondern in der des gewitzten Sklaven wiedererkannt haben wird,⁷³¹ der durch seinen Intellekt in der Lage ist, sich durch spitzfindige Interpretationen soweit wie möglich von den Auftraggeberwünschen zu emanzipieren ohne auch nur im geringsten ungehorsam zu sein. Rosa jedoch ist - auch unter Berücksichtigung von Giulio Bonasones 1555 in Achille Bocchis Emblembuch *Symbolicarum Quaestionum* erschienenen Illustration *Sokrates als Maler* (Abb.17) - der erste, der die Vergleichbarkeit von Maler und Philosoph nicht nur angedeutet, sondern systematisch durchdacht zum zentralen Bildgegenstand einer repräsentativen kunsttheoretischen Graphikfolge erklärt hat.

V.2.4. Rosas *Il Genio di Salvator Rosa* und Domenichinos *Letzte Kommunion des Heiligen Hieronymus* – Rosas Künstlerbild im Kontext einer zeitgenössischen Plagiats-Debatte

Luigi Serra hat bereits in seiner 1909 erschienenen Domenichino Monographie darauf hingewiesen, dass Rosas *Genio*-Blatt hinsichtlich Komposition und Anordnung der Figuren deutliche Parallelen zu Domenichinos 1614 für den Hochaltar von San Girolamo della Carità geschaffenen Altargemälde der *Letzten Kommunion des Heiligen Hieronymus* (Abb.117) aufweist.⁷³² Da es sich im Falle der Schöpfung des Caracci-Schülers allerdings nicht um ein beliebiges Sakralgemälde des 17. Jahrhunderts, sondern um den Auslöser einer Ende der 1620er Jahre aufkommenden, römischen Plagiatsdebatte handelt, sollte - wie von Elizabeth Cropper vorgeschlagen - der Frage nach Rosas Motiven für die kompositorischen Übernahmen aus dem umstrittenen Gemälde Domenichinos besondere Aufmerksamkeit gelten.⁷³³ Von Cropper wurde in diesem Zusammenhang lediglich vermutet, dass Rosas Schöpfung womöglich als ironischer Kommentar zur zeitgenössischen Plagiatsdebatte zu bewerten sei. Was aber könnte Rosa darüber hinaus dazu bewogen haben, den Verweis auf die Bildfindung Domenichinos und die damit verbundene Plagiatsdebatte in seine Graphikfolge aufzunehmen? Welche kunsttheoretische Aussage könnte Rosa mit dem Verweis auf den kunsttheoretischen Diskurs um die Frage, ab wann aus Nachahmung Diebstahl wird, verfolgt haben?

⁷³¹ Vgl. Heikamp, 2009, S. 59f.

⁷³² Vgl. Serra, 1909, S. 45; Cropper, 2005, S. IX und S. 161.

⁷³³ Vgl. Cropper, 2005, S. 161.

Vermutlich hatte Domenichino im Zuge seiner kurzen Rückkehr nach Bologna im Frühjahr 1612 die Gelegenheit *Die letzte Kommunion des Heiligen Hieronymus* seines Lehrers Agostino Carracci (Abb.118) vor Ort zu studieren, bevor er schließlich im August desselben Jahres zurück in Rom von der Congregazione di S. Girolamo della Carità den Auftrag für eine themengleiche Altartafel erhält.⁷³⁴ Domenichinos *Letzte Kommunion* begründet zunächst den künstlerischen Durchbruch des Bologneser Malers auf dem römischen Markt, bevor sie schließlich gegen Ende der 1620er Jahre zum Auslöser einer kunsttheoretischen Debatte werden sollte. Giovanni Lanfranco, Domenichinos Konkurrent und direkter Rivale bei der Freskierung in S. Andrea della Valle im Auftrag der Familie Ludovisi (1622-1627), beauftragte seinen Schüler François Perrier mit der Ausführung einer Radierung nach dem in Bologna befindlichen Gemälde Agostino Carraccis (Abb.119). Diese sollte der römischen Öffentlichkeit schließlich den entscheidenden Hinweis auf Domenichinos kompositorisches Vorbild liefern.⁷³⁵ Dass sowohl Carlo Cesare Malvasia als auch Giovanni Pietro Bellori, Filippo Baldinucci und Giovanni Battista Passeri auf den gegen Domenichino vorgebrachten Plagiats-Vorwurf eingegangen sind, zeugt von der Bedeutung, welche diesem Vorfall in der römischen Kunstszene des 17. Jahrhunderts beigemessen wurde.⁷³⁶ Meist aber fällt das Urteil gegenüber Domenichinos Gemälde, welches zwar auf der Arbeit Carraccis aufbauend, vor allem jedoch als Weiterentwicklung und selbstständige Interpretation des sakralen Stoffes aufgefasst worden ist, in der zeitgenössischen Kunstliteratur positiv aus. Während etwa Bellori und Baldinucci die Eigenständigkeit von Domenichinos Bildfindung betonen, gesteht allein Passeri die zentrale Vorbildfunktion der Arbeit Agostino Carraccis ein.⁷³⁷

Indem Rosa seine kunsttheoretische Allegorie des *Genio di Salvator Rosa* aus Domenichinos Gemälde der *Letzten Kommunion des Heiligen Hieronymus* entwickelt hat und den kompositorischen Verweis auf diese hinsichtlich ihrer Originalität umstrittenen Bildfindung deutlich erkennen lässt, formuliert Rosa ein engagiertes Plädoyer für die zentrale Bedeutung, welche dem Inhalt eines Kunstwerkes ganz im Gegensatz zu seiner Form beigemessen werden sollte. In seiner philosophengleichen Inszenierung des künstlerischen Geistes hat Rosa durch die in provokanter Form vorgetragenen Übernahmen sowohl aus dem bekannten und hinsichtlich seiner Originalität

734 Vgl. Roio, 2001, Bd. 28, S. 383-384; Cropper, 2005, S. 67-72.

735 Vgl. Cropper, 2005, S. 5-8; Baldinucci (1845-47) 1974/1975, Bd. IV, S. 66: "disegnò egli proprio la tavola d'Agostino, e per mano di Francesco Pevier suo discepolo fecela intagliare all'acqua forte, e pubblicolla."

736 Vgl. Cropper, 2005, S. 8, Anm. 23 und S. 10.

737 Vgl. Cropper, 2005, S. 10; Passeri, 1995, S. 40.

umstrittenen Altargemälde Domenichinos als auch aus Raffaels *Verklärung Christi* (Abb.120)⁷³⁸ unmissverständlich deutlich gemacht, dass seine komplexe Bildfindung trotz formaler Übernahmen allein aufgrund ihrer inhaltlichen Neuartigkeit über jeglichen Plagiatsvorwurf erhaben ist.

Formale Übernahmen und inhaltliche Innovation bilden in Rosas Radierung *Il Genio di Salvatore Rosa* einen spannungsreichen Kontrast, durch welchen es - potenziert durch den Verweis auf die um Domenichino entfachte Plagiatsdebatte - Rosa gelungen ist, seiner kunsttheoretischen Forderung nach inhaltlicher Innovation bildlich Ausdruck zu verleihen und damit das künstlerische Ingenium in seiner kunsttheoretischen Bedeutung deutlich über das reine Studium hinauszuheben. Rosa, der stets durch die Umsetzung neuartiger Themen die Aufmerksamkeit des römischen Kunstmarktes suchte, hat auf diese Weise noch einmal eine kunsttheoretische Überzeugung betont, die bereits in der Inszenierung seines Künstler-Genius angelegt ist: die zentrale Bedeutung einer umfassenden geistigen Bildung, denn nur sie ermöglicht - wie in der *Genio*-Folge exemplarisch vor Augen geführt - künstlerische Unabhängigkeit und damit die Entwicklung eigenständiger abstrakter Gedanken.

In Rosas Augen ist es gerade eine besondere intellektuelle wie charakterliche Disposition und das dadurch erlangte Vermögen zur sittlichen Unterweisung, das den wahren Maler von den zahllosen römischen Ignoranten unterscheidet, die im Umkreis der Bamboccinati dem Realismus verfallen sind.⁷³⁹ Auch die Gemälde Rosas sind, wie im Vorangegangenen dargelegt worden ist, aus dem Umfeld der Accademia di S. Luca aufgrund ihrer mangelhaften Figurendarstellung kritisiert worden.⁷⁴⁰ Folglich verwundert es nicht, dass Rosa die autoreferentielle Thematik seines *Genio*-Blattes auch dazu genutzt hat, der römischen Kunstwelt die zentrale Bedeutung inhaltlicher Innovation bei gleichzeitiger Nachrangigkeit formaler Kriterien unmissverständlich vor Augen zu halten und somit auf die besondere Bedeutung seines eigenen, thematisch ausgesprochen innovativen Œuvres hinzuweisen.

Wie Zuccaris *Lamento*, so versucht auch Rosas *Genio* den Moment der künstlerischen Inspiration bzw. die grundlegenden Voraussetzungen künstlerischer Schaffenskraft ins

⁷³⁸ Vgl. Cropper, 2005, S. 161.

⁷³⁹ Vgl. Rosa, 2007, La Pittura (V.166-291), S. 207-210 sowie S. 219: „[...] man zeigt sich doch auf den Gemälden nichts anderes mehr als die Schlüpfrigkeit geiler Gottheiten, auf dass nur ja der Mensch zur Sünde sich erkühne;[...] Jeder von euch will doch die Vorsorge selber sein, doch was nützt es euch die Schwelle zu bewachen, wenn die Gemälde im Haus euch die Kinder verderben? Diese Bilder der Nackten und Entblößten sind doch Lehrbücher der Laszivität; die Pinsel haben Samen aus denen Unzucht keimt;“

⁷⁴⁰ Vgl. Kapitel IV.1.2.

Bild zu setzen. Im *Genio*-Blatt jedoch ist dieser Prozess weder an den Einfluss eines Auftraggebers oder des Naturvorbildes, noch an das Erscheinen einer metaphysischen Inspirationsbringerin gebunden, sondern der in vielerlei Hinsicht begabte und inspirierte Geist des Malers wird zum gänzlich selbstbestimmten Autor der künstlerischen Idee erklärt, zu deren Genese es abgesehen von einer begünstigten Naturanlage keines externen Katalysators bedarf. Rosa, der den Verweis auf das Mitwirken einer göttliche Instanz anders als Zuccari nicht mehr für nötig hält, gehört damit zu den besonders frühen Vertretern einer kunsttheoretischen Position, die gemeinhin erst Giovanni Pietro Bellori aufgrund seines Akademie-Vortrags über die *Idea del Pittore* (Mai 1664) zugeschrieben wird.⁷⁴¹

Obwohl sich Giovanni Battista Passeri im zeitgenössischen Rangstreit zwischen *ingenio* und *studio*, d.h. zwischen der Bedeutung von Naturanlage und Studium, in der Gesamtdarstellung seiner Viten nicht wirklich entscheiden kann, lässt sich gerade anhand seiner Rosa-Biographie ein gewisser Hang zur Genievorstellung ausmachen, da Rosa von Passeri nicht etwa als fleißiger Student, sondern vielmehr mehrfach als „ingeno“ und damit als von Geburt mit natürlichem Talent gesegnet beschrieben wird.⁷⁴² Das Ideal des der unumschränkten Ausübung seiner Talente geradezu willenlos ausgelieferten Künstler-Genius, das Rosa in der Figurenkonstellation des *Genio*-Blattes besonders eindringlich zum Ausdruck bringt, könnte - den Ausführungen Jacob Hess folgend - auch als ein Symptom für den Niedergang der römischen Accademia di S. Luca gelesen werden, welche aufgrund ihrer doktrinären Haltung seit den 1640er Jahren keinen Raum mehr für Geniehaftigkeit bot.⁷⁴³

Der Antiquar und Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori, der im Jahr 1664 seinen Vortrag *L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto* vor der Accademia di S. Luca hält und 1671 schließlich zu deren Pincipe gewählt wird, beginnt in den 1650er Jahren Material für seine *Vite de` pittori, scultori et Architetti moderni* zusammenzutragen,

741 Vgl. Panofsky, 1960, S. 59f.; Copper, 2000, Bd. 1, S. 82; di Stefano, 2007, S. 18. Bellori versteht den Künstler vielmehr als jene Instanz, welche der in Platons Höhlengleichnis vermittelten Vorstellung des Philosophen entsprechend, durch ein besonderes Maß an Erkenntnisfähigkeit dazu in der Lage ist, sich einer höheren Wahrheit der Ideen zuzuwenden: „Aber die erhabenen Geister, die ihre Gedanken zur Idee des Schönen emporheben, sind ganz von ihr hingerissen und betrachten sie als etwas Göttliches. Das Volk dagegen bringt alles nur mit seiner Sinneslust in Verbindung. Es lobt alles, was naturgetreu gemalt ist, weil es gewöhnlich nur darauf sieht, wie so etwas ausgeführt wird, und es schätzt die schönen Farben mehr als die schönen Linien, von denen es nichts versteht. Es wird dem fein Gewählten überdrüssig und wendet sich stets dem Neuen mit Beifall zu. Es verachtet die strenge Kenntnis, läuft der Tagesmeinung nach und entfernt sich von der wahren Kunst, über der gleichsam als dem eigentlichen Sockel das uredle Götterbild der Idee geweiht steht.“, Bellori, 1939.

742 Vgl. Passeri, 1995, Vorwort, S. XXXVf. und Rosa-Vita, S. 385-400. Zur zeitgenössischen „ingegno“-Vorstellung vgl. u.a. Bonfait, 2014, S. 105-125.

743 Vgl. Passeri, 1995, Vorwort, S. XXXVf.; Copper, 2000, Bd. 1, S. 85.

welche schließlich 1672 in Rom erscheinen sollte.⁷⁴⁴ In dieser also etwa zeitgleich zu Rosas *Genio*-Folge verfassten Schrift hat Bellori, der Klassizist und Bewunderer der Bologneser Malerei, in der *Vita Annibale Carraccis* eine Künstlerpersönlichkeit entworfen, welche Rosas Künstlerideal in zahlreichen Aspekten ausgesprochen ähnlich ist. Annibale soll zurückgezogen gelebt, Reichtum und höfische Bindungen verachtet und seine äußere Erscheinung vernachlässigt haben, während darüber hinaus ein beeindruckender Scharfsinn, ein Hang zum Diskurs sowie zur „studiosa malinconia“ und eine besondere Schlagfertigkeit seine bemerkenswertesten Charakterzüge waren.⁷⁴⁵ Und so bleibt auch bei Bellori in diesem Zusammenhang der Vergleich zwischen Maler und Philosoph nicht aus: „Ma se faremo riflessione alle altre azzioni e detti suoi, riconosceremo in lui un certo umore proprio di filosofo.“⁷⁴⁶ Auch Carlo Cesare Malvasia hat in seiner 1678 erschienenen *Felisna pittrice* zur Beschreibung von Annibales charakterlichen Disposition festgehalten: „Sempre astratto egli, sempre solitario; sembrava un omaccio all'antica, un filosofo.“⁷⁴⁷ Und so ist Carles Dempsey schließlich in seiner 1977 erschienenen Studie zu Annibale Carracci mit Blick auf die unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten bzw. künstlerischen Selbstwahrnehmungen der beiden Carracci-Brüder zu folgendem Urteil gekommen:

„Agostino cast himself very much in the role of the sixteenth-century academic painter, in the pattern of Vasari and Zuccaro, as a painter whose image of himself as a philosopher comprehended not only the principles but also the urbanity and civility of a Plato. Annibale, on the other hand, emerges clearly from the biographers' accounts, not as anti-philosophical and anti-speculative, but as the prototype for the seventeenth-century conception of the *peintre-philosophe*, cast in the mold of a Zeno or a Cato, austere setting an example of individual Virtue in the face of prevailing custom, or even following the example of a Diogenes [...].“⁷⁴⁸

Belloris Annibale-Vita und die Carracci Begeisterung des späten 17. Jahrhunderts zeigen also darüber hinaus, dass Rosas aus den Lebensbeschreibungen kynischer Philosophen, stoischer Überzeugungen und platonischer Diskursfreude synthetisiertes Künstlerbild mit der *Vita Annibale Carraccis* ein zeitgenössischer literarischer Prototyp zur Seite stand. Rosas Künstlerideal ist also keineswegs als originäre Schöpfung eines romantisierenden Sonderlings zu werten, sondern muss vielmehr als frühe Visualisierung jenes emanzipierten Künstlerbildes und des intellektuellen Trends zur Regelfreiheit der Malerei

744 Vgl. Pace, 1996, S. 673-675.

745 Vgl. Bellori, 1976, S. 81-89.

746 Bellori, 1976, S. 82.

747 Malvasia, 1971, S. 228.

748 Dempsey, 1977, S. 41.

verstanden werden, welcher bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der antimathematischen Theorie Federico Zuccaris und im innovativen und meist für den freien Sammlermarkt entstandenen malerischen Werk des Wahrrömers und *pictor doctus* Nicolas Poussin⁷⁴⁹ aufscheint und schließlich in der außerhalb aller gesellschaftlicher Normen agierenden Künstlerpersönlichkeit Annibale Caraccis nachweisbar ist.⁷⁵⁰ Darüber hinaus führt Rosas *Genio*-Folge, welche in den Gedanken und Bildfindungen eines Federico Zuccari, eines Pietro Testa und eines Giovanni Benedetto Castiglione sowie in der Plagiatsdebatte um Domenichinos *Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus* ihre Vorgänger und Stimuli hat, die Vorstellung der Malerei als Metawissenschaft und damit die Parallelisierung von Malerei und Philosophie in der Bildlichkeit eines körperlich passiven und geistig aktiven Maler-Philosophen-Genius fort.

⁷⁴⁹ Vgl. Kemp, 1992, S. 410.

⁷⁵⁰ Vgl. Barasch, 1985, S. 294ff.; Dempsey, 1977, S. 41-42.

VI. Der Maler als Skeptiker - Carlo Marattas *Scuola del Disegno*

VI.1. Forschungsstand und Entstehungskontext

VI.1.1. Beschreibung

Im Jahr 1664, kurz nach Entstehung von Rosas *Genio*-Folge, wird Carlo Maratta im Alter von 39 Jahren zum Principe der Accademia di S. Luca gewählt, der er zunächst für drei Jahre vorsteht bevor er schließlich im Jahr 1701 auf Lebenszeit zu deren Principe ernannt wird.⁷⁵¹ Unter Papst Innozenz XI. wird Maratta, der wohl bedeutendste römische Maler des ausgehenden 17. Jahrhunderts zum Kustos der Vatikanischen Stanzen ernannt und unter Clemens XI. im Jahr 1704 in den Ritterstand erhoben.⁷⁵² Seit den 1660er Jahren regelmäßig mit Aufträgen bedacht, gilt Maratta somit unter seinen römischen Zeitgenossen - ganz im Gegensatz zu Pietro Testa und Salvator Rosa - in jeglicher Hinsicht als arrivierte Künstlerpersönlichkeit. In dem von Nicolas Dorigny nach einer zeichnerischen Vorlage Marattas ausgeführten Kupferstich der *Scuola del Disegno* (Abb.5) tritt uns also nicht die bildgewordene Kunstvorstellung eines Kritikers des römischen Kunstmarktes, sondern vielmehr die autoreferenzielle Schöpfung eines seiner einflussreichsten Protagonisten entgegen.

Während Marattas gesellschaftliche Stellung innerhalb der römischen Malerschaft demnach mit jener Federico Zuccaris, des ersten Principe der Accademia di S. Luca, vergleichbar ist, scheint seine *Scuola del Disegno* vielmehr hinsichtlich des aufgezeigten Wissenschaftsspektrums und der figurenreichen Gesamtanlage auf Pietro Testas *Liceo della Pittura* Bezug zu nehmen. Auch die von Testa erstmals im Medium des Bildes thematisierte Parallelisierung von Malerei und Philosophie, welche von Salvator Rosa aufgegriffen und weiterentwickelt wurde, scheint Marattas autoreferentielle Schöpfung fortzuführen. Denn bereits auf den ersten Blick lässt sich nicht nur der von links herbeieilende Jüngling mit der Dokumentenrolle unter dem Arm als ein Zitat nach Raffaels *Schule von Athen* erkennen,⁷⁵³ sondern auch aufgrund der in antikisierender Gewandung und beim Aufzählen der Argumente und somit im philosophischen Diskurs

⁷⁵¹ Vgl. Missirini, 1823, S. 120f. und S. 158ff..

⁷⁵² Vgl. Missirini, 1823, S. 170; Bellori, 1976, S. 616f.; Winner, 1992 b, S. 529.

⁷⁵³ Vgl. Winner, 1992 b, S. 529f..

festgehaltenen Figurengruppe im Hintergrund eine noch unbestimmte Nähe zur Philosophie ausmachen.

In einem von zwei monumentalen Figurennischen hinterfangenen Raum haben sich Lehrer und Schüler zum Studium der Zeichnung und aller für deren Ausübung grundlegenden Wissenschaften zusammengefunden. Die sich zwischen einem Geometer, einem Anatomen, antiken Statuen und den auf einer Wolkenbank schwebenden Grazien ausbreitende Akademie-Szene hat bereits Marattas Freund, Giovan Pietro Bellori, in seiner erstmals posthum im Jahre 1731 publizierten Maratta-Vita beschrieben.⁷⁵⁴ Bellori bezieht sich an dieser Stelle auf eine dem Stich zugrunde liegende, heute nicht mehr nachweisbare Zeichnung, die Maratta im Auftrag des Marchese del Carpio geschaffen hat.⁷⁵⁵ Jene umfassende und in Teilen deutende Beschreibung Belloris soll hier in der deutschen Übersetzung Kutschera-Woborskys wiedergegeben werden:

„Die Erfindung Carlos war die Akademie und die Schule der Malerei, mit mehreren Figuren, die verschiedenen Studien nachgehen: nämlich der Geometrie, der Optik, der Anatomie, dem Disegno und der Farbengebung. In die Mitte der Szene stellte er einen Meister (Lehrer) der Perspektive, der mit beiden Händen auf die vor ihm (auf eine Schultafel) gezogenen Linien deutet und den hinter ihm stehenden Schülern die ersten Anfangsgründe und die Art und Weise des Sehens erklärt. Auf der Tafel aber war die Sehpyramide (la Piramide visiva) gezeichnet, deren Spitze in dem Auge liegt, während ihre Basis die Oberfläche des zu zeichnenden Gegenstandes einschließt. Hinter dem Lehrer steht der Jüngling, der mit einem Buch und einer Rolle unter dem Arm gar aufmerksam zuhört und die Bereitwilligkeit zeigt, den Vortrag zu erfassen; ihm zu Füßen kniet ein anderer Schüler, der mit dem Zirkel auf eine auf den Fußboden gelegte Platte geometrische Figuren zeichnet. Aber unter der Sehpyramide steht das Motto geschrieben: >Soviel als es genügt!< [Tanto che basti], womit [...] gesagt werden soll, dass die jungen Schüler, nachdem sie diese notwendigen Regeln gelernt hätten, sie, ohne sich damit weiter aufzuhalten, verlassen sollen. Auf der entgegengesetzten Seite betrachten die, welche die Anatomie studieren ein Skelett [bzw. Muskelmann] und ein alter Mann unterrichtet sie über die Lage der Muskeln und Nerven. An der Basis des Skelettes wird das >Tanto che basti< wiederholt. Etwas höher sieht man einen Portikus mit einem Bogen (Nische) und dort ist die Figur des Herkules Farnese des Glycon aufgestellt und zwei andere Statuen ihm zur Seite. Die Mediceische Venus des Kleomenes und der Antinous des Belvedere mit ihren starken, jugendlichen und (doch) zierlichen (delicati) Formen. Aber der Spruch, der hier geschrieben steht, ist ein anderer als der früher erwähnte: Niemals genug (mai abbastanza) [Im Stich „Non mai abbastanza“]. Denn die guten Statuen verkörpern des Vorbild (esempio) und die Vollkommenheit der Malerei und die gute Nachahmung, die aus der Natur geschöpft wird (la buona imitazione scelta della natura). [...] Auf der anderen Seite, dort wo die Perspektivstudien betrieben werden, erscheinen die drei Grazien, die auf Wolken sitzen, als stiegen sie eben vom Himmel herab, um die Talente zu beglückwünschen, die Studien, die Werke und Anstrengungen der Meister (dort unten auf der Erde) zu betrachten und an alle, die ihren Beifall erringen würden, ihre Gaben zu verteilen, und man liest das Motto >Ohne die Grazien ist jede Mühe umsonst< (senza le Grazie indarno è ogni fatica) [im Kupferstich ist an dieser Stelle gleichbedeutend zu lesen: „Senza di noi ogni fatica è vana“]. Vor den Dreifuß mit der Schultafel ist ein Schemel gestellt mit den Pinseln, der Palette [...], die bereitgelegt sind [...] um das Werk zu beginnen [...].“⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Vgl. Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 456.

⁷⁵⁵ Vgl. Bellori, 1976, S. 629-631; Kutschera-Woborsky, 1919, S. 13f.

⁷⁵⁶ Kutschera-Woborsky, 1919, S. 13-14. Für den italienischen Originaltext vgl. Bellori, 1976, S. 629-631 sowie Anhang 4.

Drei für die Gesamtaussage des Blattes gegebenenfalls bedeutungsvolle Bildelemente jedoch lässt Bellori unerwähnt: Die verlöschende Kerze, die Gruppe der diskutierenden Philosophen und das in der Nische hinter der Wolkenbank nur noch zu erahnende Standbild. Gerade jener Bereich also, auf den die gesamte Komposition ausgerichtet ist und der somit als Zielpunkt des beschriebenen künstlerischen Werdeganges aufgefasst werden muss. Allem voran die hinter der Wolkenbank der Grazien verborgene Gestalt hat in der kunsthistorischen Forschung zu unterschiedlichen Deutungsvarianten der autoreferentiellen Bildaussage geführt. Oswald Kutschera-Woborsky hat diese 1919 etwa als „das Bild der Pallas Athene, der herben und mannsähnlichen Göttin“⁷⁵⁷ gedeutet, durch deren Mitwirkung sowie vor allem der Mitwirkung der Grazien allein der Künstler in den Stand gesetzt ist, die Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers >con grazia et delicatezza< zu entwerfen. Der Leuchter mit der „brennenden Kerze“ zu Athenes Füßen versinnbildlicht nach Kutschera-Woborsky darüber hinaus die Gewohnheit, akademische Studien nachts und demnach bei künstlicher Beleuchtung vorzunehmen.⁷⁵⁸

Warum aber sollte Maratta sich nach diesem Verständnis des Blattes dazu entschlossen haben, mit Pallas Athene bzw. Minerva, der Göttin der Weisheit, gerade den traditionellen Zielpunkt allen künstlerischen Strebens nahezu gänzlich hinter einer Wolkenbank verschwinden zu lassen? Da lediglich noch eine Hand, die Füße und der Saum des bodenlangen Gewandes zu erkennen sind, hätte diese Entscheidung das Verständnis der Bildaussage deutlich erschwert oder gar unmöglich gemacht. Und so vermag Kutschera-Woborskys Deutung den Betrachter der komplexen Bildfindung keineswegs zufriedenzustellen. Gleiches trifft auch auf sein Verständnis der Kerze zu, da auch hier offen bleibt, weshalb Maratta für den Fall, dass er die Kerze als einen zusätzlichen Verweis auf das akademische Studium ins Bild setzen wollte, diese eben nicht brennend, sondern in einem schwelenden Zwischenzustand zeigt und durch den aufsteigenden Rauch sowohl zur Wolkenbank der Grazien als auch dem dahinter verborgenen Standbild in Beziehung setzt.

Matthias Winner hat sich 1992 dieser Problematik angenommen und ist im Zuge seiner, den Stich als umfassendes Raffael-Zitat begreifenden Deutung, zu einem vollkommen neuen Verständnis jener Bildelemente gelangt.⁷⁵⁹ Zunächst liest Winner das dreifache

⁷⁵⁷ Kutschera-Woborsky, 1919, S. 17.

⁷⁵⁸ Vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 17, Anm. 2.

⁷⁵⁹ Vgl. Winner, 1992 b, S. 536f..

„Tanto che basti“ als ein Zitat nach jenem berühmten, im Jahr 1546 erstmals publizierten Brief Raffaels an den Grafen Baldassare Castiglione, in welchem der Urbinate unter anderem auf jenen Schaffensdruck eingeht, welcher seit der Übernahme der Bauhütte von St. Peter auf ihm lastet:

„Vorrei trovar le belle forme de gli edefici antichi; né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce di Vitruvio: **ma non tanto che basti**. [...] Ma nelle sue parole riconosco l'amore, che mi porta, e le dico, per dipingere una bella, mi bisognerebbe veder più belle, con questa condizione che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudicii, et di belle donne, **io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente.**“⁷⁶⁰

Innerhalb jener Deutung des „Tanto che basti“ als Raffael-Zitat wird die hinter dem Wolkendunst verborgene, weibliche Gewandstatue von Winner als Personifikation der „Bellezza“ bzw. der „Idea della Bellezza“ oder Raffaels „certa idea“ aufgefasst. Und schließlich werden auch die von Belloris Beschreibung vernachlässigten Bildelemente der verlöschenden Kerze und der diskutierenden Philosophen von Winner in diesen Deutungszusammenhang eingebettet, wenn es heißt:

„Und schließlich ist die verloschene Kerze unter den Grazien ja gerade eine anschauliche Illustration für die Grenzen des großen Lichtes (gran luce), das Vitruv dem Raffael bei der Findung der „belle forme“ aufgesteckt hatte! Wir sehen vier Philosophen (Platonici?) neben der verloschenen Kerze darüber argumentieren, dass kein menschlicher Verstand Bellezza erkennen kann, da sie eben ein Glanz vom Leuchten des göttlichen Antlitzes ist – splendore, che deriva della faccia di Dio, come definiscono i Platonici. Die weibliche Gewandstatue hinter der Wolke der Grazie kann nach Lektüre Ripas nur die „Bellezza“ sein, mehr noch die „Idea della Bellezza“.“⁷⁶¹

Die Personifikation der Bellezza zeigt sich nach Cesare Ripas *Iconologia* zwar mit wolkenumfungenen Haupt, jedoch ganz im Gegensatz zu der von Maratta ins Bild gesetzten Gestalt nackt und von einem Strahlenkranz umgeben sowie mit den Attributen Lilie, Kugel und Zirkel (Abb.121).⁷⁶² Demnach hätte Maratta der Personifikation der Bellezza keines ihrer charakteristischen Attribute zugewiesen und sie – auch gänzlich anderes als die Personifikation der Idea in der 1672 erschienen Ausgabe von Belloris Künstlerviten (Abb.122) – nicht nackt, sondern in einem bodenlangen Gewand dargestellt. Unklar bleibt in diesem Zusammenhang zudem, weshalb Maratta sich geradezu bemüht haben sollte, seine Personifikation für den Betrachter weitestgehend

⁷⁶⁰ Zitiert nach Winner, 1992 b, S. 520.

⁷⁶¹ Winner, 1992 b, S. 536.

⁷⁶² Vgl. Ripa, 1986, Bd. I, S. 64-65.

unkennlich zu machen. Und so verschließt sich also letztlich jene zentrale Partie des Stiches auch gegenüber diesem vielversprechenden Deutungsansatz.

Bereits ein Jahr nach Erscheinen dieser Analyse hat Winner sich ein zweites Mal mit der komplexen Ikonographie des Blattes auseinandergesetzt und nun eine Melange aus Raffael-, Vitruv- und Apelles-Verweisen zu Tage gefördert.⁷⁶³ Bei der gleich dreifach verwendete Phrase „tanto che basti“ könnte es sich nämlich auch um ein Zitat nach dem antiken Architekten Vitruv handeln, der im Vorwort seiner zehn Bücher umfassenden Architekturtheorie die angehenden Architekten ermahnt, auch Kenntnisse anderer Künste und Wissenschaften, wie u.a. der Malerei, der Zeichnung, der Geometrie, Perspektive und schließlich auch der Philosophie in einem für die erfolgreiche Ausübung der eigenen Profession ausreichenden Maße (in italienischer Übersetzung „tanto che basti“) zu erwerben.⁷⁶⁴

Gemäß des von Plinius überlieferten Apelles-Motto „Nulla dies sine linea“ wird der antikisch gewandete Gelehrte vor der Staffelei mit Perspektivkonstruktionen als Apelles gedeutet und die verlöschende Kerze als Ausdruck des dem berühmten Apelles-Motto innewohnenden Zeitaspektes aufgefasst und somit - neben der Deutung als das Licht Vitruvs („Me ne porge una gran luce di Vitruvio“) - auch als Ermahnung zum unermüdlichen künstlerischen Studium verstanden.⁷⁶⁵ Auch das ominöse Standbild hinter den Wolken erfährt eine Neudeutung, wenn Winner zusammenfassend festhält:

„Die sichtbare >figura serpentinata< Apollos verbildlicht das Züngeln oder Schlängeln der bewegten Flamme. Die Statue der >Venus-Charita< hinter der Wolke der Grazien verkörpert die Schönheit der gezeichneten >figura serpentinata< des Apelles, die in Raffaels und Marattas Linienzügen kongenial weiterleben. >Nulla dies sine linea< betrifft als Maxime also nicht allein die gerade Linie auf des Apelles Staffelei, sondern gerade die organische >Serpentine line< über seinem Kopf.“⁷⁶⁶

Venus, die Tochter des Jupiter und der Titanin Dione, ist die Göttin der Liebe und der Schönheit: Taube, Sperling, Myrthe, Rose und Apfel gehören zu ihren Attributen,⁷⁶⁷ von denen sich jedoch keines in der Darstellung Marattas wiederfindet. Da allerdings neben Amor häufig die drei Grazien (Chariten) zu dem Gefolge der Venus gehören, ist Winner zu dieser Neudeutung der Nischenfigur gelangt, welche er ein Jahr zuvor noch als Personifikation der „Idea della Bellezza“ gelesen hatte.

⁷⁶³ Vgl. Winner, 1993, S. 273-278.

⁷⁶⁴ Vgl. Winner, 1993, S. 274-275.

⁷⁶⁵ Vgl. Winner, 1993, S. 275-276.

⁷⁶⁶ Winner, 1993, S. 278.

⁷⁶⁷ Zur Ikonographie der Venus vgl. Krauss/Uthemann, 1998, S. 23.

Auch wenn diese Bildlichkeiten durchaus in einem inhaltlichen Zusammenhang stehen und die Figur im Hintergrund somit gleichsam als zwischen der Göttin und der Personifikation der Schönheit oszillierende Erscheinung aufgefasst werden könnte, bleibt an dieser Stelle unklar, weshalb Maratta die Grazien in seinem kunsttheoretischen Thesenblatt geradezu als Gegenspieler der Venus ins Bild gesetzt haben sollte, da doch Venus und die drei Grazien Anmut und Schönheit personifizieren und somit letztlich als inhaltliche Einheit aufzufassen sind. Die Frage also, warum Maratta sich - der Neudeutung Winners folgend - dazu entschlossen haben sollte, die Grazien über Venus emporzuheben und die antike Göttin sogar fast gänzlich hinter denselben verschwinden zu lassen, muss offen bleiben. Eine schlüssige Erklärung für diese visuelle Opposition lässt sich nicht finden, weshalb auch diese, sich ein wenig zwischen Raffael-, Vitruv- und Apelles-Verweisen verlierende Deutung Winners letztlich nicht zum Kern der autoreferentiellen Bildaussage vorzudringen vermag.

Nicht zuletzt aus diesem Grund soll im Sinne der kunsttheoretischen Gesamtaussage die Ikonographie dieser zentralen Figurenszene noch einmal umfassend hinterfragt werden. Überraschenderweise gibt auch die ausgesprochen umfangreiche Bildlegende, deren Autorschaft bis heute umstritten ist,⁷⁶⁸ keinen klaren Hinweis auf die Bedeutung des hinter den Wolken der Grazien verborgenen Standbildes. An die jungen Zeichenschüler gerichtet („A Giovani Studiosi del Disegno“), findet sich unter dem nach Marattas Entwurf ausgeführten Stich folgende, den Ausführungen Belloris nahestehende Bildlegende:

„ La scuola del disegno, che s'espone delineata con le presenti figure del Sig.r cavalier Carlo Maratti, può molto contribuire al disinganno di coloro, che credono che potere con la cognizione e lo studio di molti arti divenir perfetti nell'arte del dipingere senza procurare in primo luogo d'essere perfettissimi nel Disegno, e senza il dono natural et un particolare instinto di saper con grazia facillità animare, e disporre vagamente de parti di quest'opera, che prenderanno a delineare e va figurando questo suo nobil pensiero con il mezzo dell'azioni che qui si additano. Vedonsi alcuni studiosi delle matematiche in quella parte, che spetta alla geometria, et ottica, che conferiscono alla prospettiva: dall'altro lato, altri applicati all'osservazione d'un corpo anatomico, da cui si apprende la giusta proporzione delle membra, e sito de`muscoli, e nervi, che compongono una figura, dimostrato eruditamente da Leonardo da Vinci espresso con la propria effigie con il motto: „Tanto che Basti“, per dimostrare, che di tali professioni basta, che quello, che attendera al disegno sia mediocritamente erudite, per ridurre ad un perfetto fine qualunque Idea. Ma per coloro, che si esprimono attenti allo studio delle statue antiche, non serve una leggier applicazione alle medesime essendo lor d'uopo di farvi sopra una lunga ed esatta riflessione, e studio per apprendere le belle forme; e si pone l'essemplar delle statue antiche, come di più perfette nelle quali quei grandi huomini espressero di

768 Kutschera-Woborsky etwa hat Nicolas Dorigny die Autorschaft der Stichlegende zugeschrieben, während Winner Maratta als den Autor der italienischen Bildunterschrift vermutet, vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 14; Winner, 1992 b, S. 525. Stella Rudolph hingegen hat keine Zuordnung versucht, sondern die Bildlegende als das Werk eines unbekannten Autors festgehalten („d'ignoto autore“), vgl. Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 483.

corpi nel più perfetto grado, che possono dalla natura istessa crearsi, e perciò vi si pone il motto: “Non mai a bastanza”. Tutto però riuscirebbe vano di conseguire senza l'esistenza delle Grazie, che intende, come accennammo, per quell natural gusto di disporre et atteggiare con grazia e delicatezza le posture e il movimento delle figure dalle quali poi risulta quella vaghezza, e leggiardria, che destano meraviglia e piacere in chiunque le mira, ponendosi a tal oggetto in alto, e su le nuvole per significare, che questo dono non vene che dal Cielo, con il motto “Senza noi ogni fatica è vana” Vi siete felici. Eq. Carolus Maratti inv. E delin. Cum privil. Summi Pont. Et Regis Christ.mi. N. Dorigny sculp.⁷⁶⁹

Der überzeugte Akademiker Maratta hat in seinem kunsttheoretischen Thesenblatt der italienischen Bildlegende entsprechend zu einem maßvollen Studium der mathematischen Hilfswissenschaften aufgerufen und schließlich - auf ein intensives Antikenstudium folgend - die göttliche Erscheinung der Grazien zum Zielpunkt künstlerischen Strebens erklärt. Eine Deutung der verlöschenden Kerze und der hinter dem Dunst der Kerze und den Wolken der Grazien verborgene Nischenfigur bleibt jedoch auch die Bildlegende schuldig.

VI.1.2. Forschungsstand und Fragestellung

Nach Belloris ausführlicher Beschreibung der heute verlorenen zeichnerischen Inventio in seinen *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* ist Marattas autoreferentielle Schöpfung im Auftrag des Marchese del Carpio, des spanischen Gesandten am päpstlichen Hof, entstanden, der seine Zeichnungssammlung mit Zeichnung der bedeutendsten Künstler Roms zum Thema der Malerei zu erweitern gedachte.⁷⁷⁰ Die Antiken im Hintergrund der Akademieszene werden von Bellori als Herkules Farnese, Mediceische Venus und Antinous des Belvedere identifiziert und als Beispiel einer perfekten, auf idealisierender Naturnachahmung basierenden Malerei gedeutet. Nach Bellori versucht Maratta mit diesem Entwurf - ganz im Sinne seiner von einem spätbarocken Klassizismus getragenen Kunstauffassung - die angehenden Künstler von der zentralen Bedeutung des Antikenstudiums und einem eher maßvollen Studium der Anatomie und Geometrie zu überzeugen.

Oswald Kutschera-Woborsky hat Marattas zeichnerischem Entwurf zur *Scuola* bereits 1919 einen umfangreichen Beitrag gewidmet und das von Nicolas Dorigny nach Marattas Entwurf gestochene Blatt, welches bei Bellori unerwähnt bleibt, in die italienische Tradition druckgraphischer Akademiedarstellungen eingeordnet.⁷⁷¹ Neben den beiden

⁷⁶⁹ Zitiert nach Winner, 1992 b, S. 517-518.

⁷⁷⁰ Vgl. Bellori, 1976, S. 629-631.

⁷⁷¹ Vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 9-28.

berühmten Stichen von Agostino Veneziano und Enea Vico, welche beide einen Einblick in die private Akademie des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli gewähren, stellt Kutschera-Woborsky seinen Ausführungen auch eine kurze Beschreibung der von Cornelis Cort nach einem Entwurf Johannes Stradanus gestochenen Kunstakademie und Pietro Francesco Albertis *Accademia di Pittori* voran und wird nicht müde die zentrale Rolle dieser Blätter im Hinblick auf das darin niedergelegte „künstlerische Bekenntnis“⁷⁷² ihrer Autoren zu betonen. Kutschera-Woborsky nähert sich dem im Auftrag des Marchese del Carpio entstandenen zeichnerischen Entwurf über die Beschreibung Belloris. Dem außergewöhnlichen Blatt mit dem gleich dreifach in die Darstellung eingefügten „Tanto che basti“ schreibt er eine mahnende Funktion für talentierte, sich aber in wissenschaftlichen Spekulationen verlierende Maler zu. Erst in der druckgraphischen Vervielfältigung und durch die Ergänzung der an die angehenden Künstler gerichteten Legende konnte Marattas autoreferentielle Schöpfung ihre pädagogische Wirkung öffentlichkeitswirksam entfalten. Zudem werde durch die Zeitlosigkeit der Kostümierung die „Alleingültigkeit des >für die Ewigkeit< geprägten Kunstdogmas propagiert“ (S.14).

Darüber hinaus erkennt Kutschera-Woborsky die Anlehnung an Motive und Posen aus Werken Raffaels und deutet die antiken Statuen im Hintergrund als eine Art Musterkanon antiker Proportionsverhältnisse. Das hinter den Grazien fast gänzlich verborgene Standbild deutet er als Pallas Athene, da erst die gemeinsame Unterstützung dieser Gottheit und der Grazien den Künstler befähigt, seine Schöpfungen in der geforderten Grazie auszuführen. Kutschera-Woborsky begreift Marattas *Scuola* als das Bekenntnis eines klassizistischen, allein auf die Gefälligkeit der Pose abzielenden Kunstwillens, welches jegliche „wissenschaftlich-exakte Prüfung [...] verabscheut“ (S.17). Marattas stilistische Rückgriffe auf Raffael, welche in einer tiefen Raffaelverehrung und der intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk des Urbinaten begründet liegt, wird von Kutschera-Woborsky – den Ausführungen Belloris entsprechend - gleichzeitig als klare Positionierung gegen jene von Michelangelo vertretene anticlassizistische Kunstauffassung gedeutet. Und so sieht Kutschera-Woborsky schließlich in Marattas Zeichenschule gar den gemeinsamen Wunsch der Pariser Académie Royale und der römischen Accademia di S. Luca nach der Schaffung eines dogmatisch-akademischen Lehrbetriebes formuliert.

⁷⁷² Vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 11.

Im Jahr 1989 – also siebzig Jahre nach Kutschera-Woborsky - nimmt sich schließlich Matthias Winner Marattas *Scuola del Disegno* an.⁷⁷³ Erstmals wird hier die Frage nach der Datierung der Zeichnung, aber auch des ersten, undatierten Druckzustandes aufgeworfen und für beide Arbeiten, zum einen durch das Ende der Gesandtenzeit del Carpios in Rom (Ende 1682) und zum anderen durch die Abreise des ausführenden Kupferstechers Nicolas Dorigny (1709), ein terminus ante quem festgesetzt. Winner ist es zudem gelungen, zwei bis dato unbekannte Vorzeichnungen ausfindig zu machen, welche vermutlich beide vor der abschließenden zeichnerischen Inventio für den Marchese del Carpio zu datieren sind.

Zentral ist jedoch der neuartige Deutungsansatz, denn Winner liest nicht nur das gleich dreifach in die Darstellung eingefügte Motto „tanto che basti“ als ein Zitat aus einem berühmten Brief Raffaels, sondern versucht auch das Motiv der verlöschenden Kerze als Metapher für das ebendort erwähnte Licht des Vitruv nachzuweisen („*Me ne porge una gran luce di Vitruvio: ma non tanto che basti.*“). Die Ausführungen zur Architektur im Vorwort Vitruvs werden zudem als das Vorbild für Marattas, die mathematischen Schuldisziplinen bis zu einem gewissen Grad zur Grundlage erklärenden Kunstvorstellung verstanden, und die diskutierende Gelehrtengruppe im rechten Hintergrund im Sinne einer Personifikation der Arithmetik, Dialektik oder Philosophie im allgemeinen aufgefasst. Das im Wolkendunst verborgene Standbild wird mit Hilfe von Ripas *Iconologia* als Personifikation der „Belezza“ bzw. einer „Idea della Bellezza“ identifiziert und schließlich auch die Grazien als motivischer und biographischer Hinweis auf Raffael gelesen und damit die gesamte Inventio – inklusive der Stichlegende - als eine Huldigung Marattas an das von Raffael verkörperte, klassizistische Kunstideal gedeutet.

Winner muss offenbar seine in Teilen verwinkelte Argumentation im Zuge dieser Deutung aufgefallen sein, wenn er schließlich selbst die Frage aufwirft, weshalb Maratta jeglichen direkten Hinweis auf die vorbildstiftende Künstlerpersönlichkeit Raffaels oder die Quelle seiner Raffael-Zitate - auch in der Legende seines Thesenblattes – schuldig bleibt. Jedoch vermag Winners Antwort, dass die Ursache dieser Auslassung in Marattas Wunsch begründet liegen könnte, sich auf diese Weise selbst zu einem neuen Raffael zu stilisieren, nicht wirklich zu überzeugen.

Bereits 1993 entwickelt Matthias Winner in seinem Aufsatz zu Gottlieb Schicks >Eva< einen neuen bzw. in Teilen erweiterten oder variierten Deutungsansatz, welcher jedoch

⁷⁷³ Vgl. Winner, 1992 b, S. 551-570.

die Gesamtaussage des außergewöhnlichen Blattes kaum schlüssiger erscheinen lässt.⁷⁷⁴ Bereits in seinem ersten Aufsatz ist es Winner gelungen, Ciro Ferri als den Autor eines ebenfalls im Auftrag des Marchese del Carpio entstandenen Alternativentwurfes einer Zeichenschule (Florenz, Uffizien) nachzuweisen. Winners neuer Deutungsansatz geht nun von einer weiteren, zwischenzeitlich im Kunsthandel aufgetauchten Zeichnung Ferris aus, welche das gleiche Motiv wie die Uffizien-Zeichnung zeigt, jedoch nun die auf den antiken Maler Apelles verweisende Maxime „Nulla dies sine linea“ trägt. Von der Annahme ausgehend, dass eine genauere programmatische Vorgabe des Auftraggebers sowohl Ferris als auch Marattas Zeichnung zu Grunde gelegen hat, deutet Winner Marattas Inventio als Illustration der berühmten Plinius-Stelle (N.H. XXXV, 84) und den Maler vor der Tafel mit Perspektivkonstruktionen als Apelles oder als Apelles-Vitruv, denn auf der Tafel befindet sich auch das bereits als Zitat aus einem Raffael-Brief nachgewiesene Motto „Tanto che basti“.

Die verlöschende Kerze wird an dieser Stelle nicht mehr ausschließlich als Allusion an jenes Licht verstanden, welches Raffael nach dem Wortlaut seines Briefes von Vitruv empfangen habe, sondern zugleich als Hinweis auf die zeitliche Komponente der von Winner vermuteten Themenstellung des Marchese del Carpio „Nulla dies sine linea“. Die hinter der Wolke verborgene Nischenstatue wird in diesem Kontext allein mit Verweis auf die besondere Schönheit der Gestalten des Apelles als Personifikation der „Venus-Charita“ gelesen und fügt sich damit in jene neue zwischen Apelles-, Vitruv- und Raffael-Zitaten oszillierende Deutung des Blattes ein.

Im Katalogteil des im Jahr 2000 erschienenen Ausstellungskataloges *L'idea del Bello* widmet sich Stella Rudolph sowohl einer Vorzeichnung als auch dem von Dorigny ausgeführten Stich der *Scuola* (hier als *L'Accademia di Pittura*).⁷⁷⁵ Aufgrund des beschränkten Raums kann Rudolph an dieser Stelle kaum über eine an die Ausführungen Belloris angelehnte Beschreibung hinausgehen. Jedoch gelingt es ihr, die Datierung des ersten Druckzustandes weiter einzuschränken und zugleich wichtige Details zu den Entstehungszusammenhängen des Stiches zu liefern.

Trotz der zahlreichen Verweise auf Raffael, Vitruv und schließlich Apelles erscheint es in Anbetracht von Belloris explizitem Hinweis auf die besonders freie Ausgestaltung des Themas („*Li sogetti furono sopra la pittura, lasciando a ciascuno libero l'arbitrio di*

⁷⁷⁴ Vgl. Winner, 1993, Bd. 2, S. 273-278.

⁷⁷⁵ Vgl. Rudolph, 2000, S. 483.

elleggerlo a sou modo.“) mit Blick auf die kunsttheoretische Gesamtaussage wichtig, Winners Parallelisierung zwischen den Entwürfen Marattas und Ferris und die Annahme einer gemeinsamen programmatischen Vorgabe kritisch zu hinterfragen. Im Zuge dessen wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit über eine stärkere Auseinandersetzung mit der Biographie Marattas und den zeitgenössischen akademischen und philosophischen Diskursen eine neue Deutungsvariante aufgezeigt und diese mit Blick auf die Entwürfe Zuccaris, Testas und Rosas hinsichtlich ihrer Tradition untersucht. Von einer Neudeutung des fast gänzlich hinter der Wolkenbank der Grazien verborgenen Standbildes ausgehend, soll auf die kunsttheoretische Stoßrichtung jenes eigenwilligen Blattes eingegangen und das entworfene Künstlerbild mit entsprechenden literarischen Entwürfen in der zeitgenössischen Kunsttheorie in Bezug gesetzt werden. Die bisher in weiten Teilen unzureichende und verwirrende Deutung des dargestellten Wissenschaftspanoramas, welches sich auf den ersten Blick ausgesprochen akademisch gibt, jedoch durch das gleich dreifache „tanto che basti“ („Soviel als es genügt“) zugleich dogmenkritische bzw. antikapademische Tendenzen aufzeigt, soll an dieser Stelle kritisch hinterfragt und Marattas Schöpfung erstmals in Auseinandersetzung mit der Philosophie des Skeptizismus einer umfassenden Neubewertung unterzogen werden.

VI.1.3. Druckzustände und Datierung

Der 1625 in Camerano bei Ancona geborene Carlo Maratta ist im Jahr 1636, dem Jahr der akademischen Stildebatte zwischen Andrea Sacchi und Pietro da Cortona, nach Rom übergesiedelt, wo er als Elfjähriger in die Werkstatt Sacchis eintritt und dieser bis zu dessen Tod im Jahr 1661 angehört.⁷⁷⁶ Da Maratta den Ausführungen seines ersten Biographen Giovan Pietro Belloris entsprechend bereits unter Sacchi schnell zu großer Beliebtheit gelangt ist,⁷⁷⁷ verwundert es nicht, dass er bald nach dem Tod des Lehrmeisters eine eigene Werkstatt unterhalten haben soll. Bereits im Jahr 1664, in welchem Bellori seine kunsttheoretische Abhandlung *L'idea del pittore, scultore e dell'architetto* in der Accademia vorträgt, hat Maratta schließlich erstmals das Amt des Principe inne.⁷⁷⁸ Hinsichtlich des Entstehungskontextes von Marattas zeichnerischem

⁷⁷⁶ Vgl. Bellori, 1976, S. 573ff.; Mena Marqués, 1996, Bd. 20, S. 373f..

⁷⁷⁷ Vgl. Bellori, 1976, S. 575.

⁷⁷⁸ Vgl. Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 456-457; Mena Marqués, 1996, Bd. 20, S. 375.

Entwurf trifft Bellori, der mit Maratta in tiefer Freundschaft verbunden war,⁷⁷⁹ in seinen *Viten* folgende Aussage:

„Bei dieser Gelegenheit wollen wir es nicht unterlassen, einer sehr schönen Zeichnung zu gedenken, die Maratta für den Marchese del Carpio zu der Zeit als dieser Gesandter des Königs bei Papst Innozenz XI. (1676-1689) war, verfertigte. [...] Dieser vornehme Herr, ein großer Liebhaber der Malerei, besaß neben einer großen Sammlung von Statuen und Gemälden auch eine beträchtliche Anzahl von Zeichnungen der berühmtesten Meister der alten und modernen Zeit, die in dreißig auf das vornehmste ausgestatteten Bänden vereinigt waren; und zwecks Vermehrung dieser Zeichnungssammlung verpflichtete er überdies auch die Künstler, die damals in Rom am meisten geschätzt waren. *Gli sogetti furono sopra la Pittura, lasciando a ciascuno libero l'arbitrio di elegerlo a suo modo.* Die Erfindung Carlos war die Akademie und die Schule der Malerei, mit mehreren Figuren, die verschiedenen Studien nachgehen: nämlich der Geometrie, der Optik, der Anatomie, dem Disegno und der Farbengebung.“⁷⁸⁰

Da del Carpio, mit spanischem Namen Don Gasparo de Haro y Guzman, die Position des spanischen Gesandten am päpstlichen Hof schließlich Ende 1682 aufgibt, um von 1683 bis zu seinem Tod im Jahr 1688 als Vizekönig in Neapel zu residieren,⁷⁸¹ ist davon auszugehen, dass Maratta seine Zeichnung vor 1683 ausgeführt haben muss.⁷⁸² Der kunstsinnige Marchese hatte laut Bellori zur Erweiterung seiner Zeichnungssammlung verschiedene Künstler mit einer allegorischen Darstellung der Malkunst beauftragt, wobei die genaue Umsetzung des Themas den einzelnen Künstlern selbst überlassen blieb. Liefert del Carpios Ernennung zum Vizekönig von Neapel für die Datierung der Bildfindung somit einen terminus ante quem, so muss die Ankunft des spanischen Mäzens in Rom im Jahr 1677 als terminus post quem aufgefasst werden.⁷⁸³ Die Entstehung der Zeichnung und damit des Entwurfes zur *Scuola del Disegno* (1677-1682) fällt somit in jene Schaffensphase, in welcher Maratta auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Ruhmes angelangt war. Maratta hat bereits zum ersten Mal das höchste Amt in der Accademia di S. Luca begleitet, wird mit den Porträts Clemens IX. und Kardinal Antonio Barberinis beauftragt,⁷⁸⁴ im Jahr 1676 zum Maler des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV. und schließlich von Papst Innozenz XI. zum Kurator der Raffael-Fresken im Vatikan ernannt.⁷⁸⁵

779 Vgl. Bellori, 1976, S. 580: „[...] Gio. Pietro Bellori autore della presente vita, il quale dal primo ingresso di Carlo nella scuola di Andrea Sacchi, avendo osservato la sua buona idole ed il profitto che prometteva nella pittura, lo riputò il migliore a quell'impiego, e ne seguì tra di loro un virtuoso legame d'amicizia.“

780 Kutschera-Woborsky, 1919, S. 13-14. Für den italienischen Originaltext vgl. Bellori, 1976, S. 629 sowie Anhang 4.

781 Zur Biographie und kunsthistorischen Bedeutung des Marchese del Carpio vgl. Haskell, 1996, S. 273-275 sowie zur politischen Wirksamkeit des Marchese, Ghelli, 1933/1934, S. 280-318 (1933), und S. 257-282 (1934).

782 Vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 11 und S. 13.

783 Vgl. Winner, 1992 b, S. 515.

784 Vgl. Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 462-464.

785 Vgl. Bellori, 1976, u.a. S. 591 und S. 617; Beshad, 1985, S. 65.

Zwei Vorzeichnungen sind für Dorignys Stich nach Maratta überliefert (Abb.123 und Abb.124), welche jedoch beide - wie von Winner über den Vergleich mit der Beschreibung Belloris nachgewiesen werden konnte - nicht mit der für den Marchese del Carpio angefertigten Zeichnung identisch sind.⁷⁸⁶ Das skizzenhafte und vor allem hinsichtlich der fragmentarischen Antinous-Statue im Hintergrund und dem Fehlen von Pinsel und Palette im Vordergrund vom Stich abweichende Hartford-Blatt, scheint einen früheren Zustand der Bildkonzeption wiederzugeben, welcher der von Bellori beschriebenen und zwischen 1677 und 1682 zu datierenden Zeichnung vorausgegangen sein muss.⁷⁸⁷

Bei der zweiten, in Chatsworth befindliche Vorzeichnung jedoch, welche die gestochene Szene zwar seitenverkehrt aber detailgetreu und in den gleichen Maßen wiedergibt, handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um die direkte Vorlage für die graphische Umsetzung durch den französischen Kupferstecher Nicolas Dorigny.⁷⁸⁸ Dorigny ist erstmals Ende der 1680er Jahre in Italien nachweisbar und in den 1690er Jahren sowie zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Reproduktionsstecher für den Verlag Giovanni Giacomo de Rossis tätig, in dessen Auftrag er unter anderem erste Reproduktionen nach Maratta fertigt.⁷⁸⁹

Hinsichtlich der verschiedenen Druckzustände des Kupferstiches herrscht in der kunsthistorischen Forschung spätestens seit dem Katalogeintrag im Sammelband „L'Idée del Bello“ (Rom 2000) Unklarheit. Ohne auf entsprechende Belegexemplare zu verweisen, ist Stella Rudolph an dieser Stelle von zwei Druckzuständen, einem vor und einem späteren mit der Schrift und der Verlegernennung Jakob Freys ausgegangen.⁷⁹⁰ Ein Exemplar ohne die italienische Bildlegende jedoch lässt sich nicht nachweisen. Verfolgt man aus diesem Grund die von Rudolph angeführten Literaturverweise, so stößt man schließlich über einen Katalogeintrag Amy E. Golahnys⁷⁹¹ auf Roger-Armand Weigerts *Inventaire du fonds français* der Pariser Bibliothèque Nationale, in welchem die *École de dessin* unter den Stichen Dorignys mit zwei Druckzuständen verzeichnet ist.⁷⁹² Sowohl Golahany als auch Weigert unterscheiden lediglich zwischen einem Zustand vor der Verlegernennung Jakob Freys und einem zweiten mit eben diesem Zusatz („Romae. Apud

786 Vgl. Winner, 1992, S. 511-515.

787 Bellori, 1976, S. 630 sowie Anhang 4.

788 Vgl. Winner, 1992 b, S. 512.

789 Vgl. Gady, 2001, S. 72.

790 Vgl. Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 483.

791 Vgl. Golahny, 1980, S. 114-116.

792 Vgl. Golahny, 1980, S. 115; Weigert, 1954, S. 501.

Iacobum Frey an 1728“). Die erläuternde Bildunterschrift jedoch wurde bereits in Weigerts Inventar anhand der in der Sammlung der Bibliothèque Nationale verzeichneten Exemplare auch als Bestandteil des ersten Zustandes nachgewiesen. Rudolphs Aussage zu den Druckzuständen der *Scuola* ist also wahrscheinlich als eine Fehlinterpretation der angeführten Sekundärliteratur zu bewerten.⁷⁹³

Zusammenfassend lässt sich demnach festhalten, dass kein Zustand vor der Schrift, sondern lediglich ein Zustand vor bzw. nach der Verlegernennung Jakob Freys und der Datierung „1728“ nachweisbar ist, welche am Unterrand nachträglich in die Platte eingefügt wurde. Während der 2. Zustand unter anderem durch Exemplare im Istituto Nazionale per la Grafica in Rom (Inv.-Nr. FN 26618),⁷⁹⁴ im Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford (Inv.-Nr. 167.309),⁷⁹⁵ im Berliner Kunsthandel,⁷⁹⁶ im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale de France (Ed 71 folio, p. 49) sowie unter den Dubletten der Staatlichen Graphischen Sammlung München nachweisbar ist, gelten die vor 1728 erstellten Abzüge vor der Verlegernennung Jakob Freys als ausgesprochen selten (z.B. Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes (Ed 71 folio, p. 48 und Bb 20a folio, p.55); Staatliche Graphische Sammlung München (Inv. Nr. 6631)).

Der Schweizer Jakob Frey, der im Jahr 1702 mit 21 Jahren als Kupferstecher nach Rom kam und sich um 1717/18 mit einem eigenen Verlag selbstständig zu machen beginnt,⁷⁹⁷ kann also den Auftrag für die Ausführung des Stiches nicht an Dorigny erteilt haben. Deshalb wird im Folgenden der Frage nachzugehen sein, ob Maratta selbst den Auftrag für die Exemplare des 1. Druckzustandes nach seiner für den Marchese del Carpio angefertigten Zeichnung an Dorigny erteilt haben könnte. Zudem soll in diesem Zusammenhang eine Datierung der graphischen Umsetzung versucht und darüber hinaus den Vertriebswegen und mögliche Adressaten des autoreferentiellen Blattes nachgegangen werden. Und was könnte Maratta letztlich dazu bewogen haben, die autoreferentiellen Inhalte seiner kunsttheoretischen Zeichnung nicht nur dem

793 Vgl. Golahny, 1980, S. 115: „An early, rare edition of the print's first state, before Frey's address was added, was issued under Maratta's supervision prior to Dorigny's departure from Italy, probably between 1703 and 1705. The 1728 printing by Frey is part of a systematic publication of reproductive images after Maratta and other Roman artists. [...] The long inscriptions [Plural, da sich Golahany hier auch noch auf das ebenfalls von Dorigny nach Maratta gestochene Blatt *Allegoria dell'ignoranza che insidia la Pittura* bezieht] accompanying each image explain most of the details, probably written by Dorigny, these texts closely reflect Maratta's ideas.“

794 Vgl. Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 483.

795 Vgl. Hessler, 2002, S. 335.

796 Vgl. Eschenburg, 2001, Kat. Nr. 10, S. 100. Hier wird ein Exemplar aus dem Besitz des Kunsthandels Ralph R. Haugwitz, Berlin, angeführt, welches zwischenzeitlich jedoch in den englischen Handel weiterveräußert wurde.

797 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 14-27.

kunstsinnigen Marchese, sondern über die Reproduktion im Kupferstich auch anderen kunstinteressierten Persönlichkeiten zugänglich zu machen?

Während die Entstehungszeit für Marattas Zeichnung anhand der Reisedaten des Marchese del Carpio auf die Jahre 1677 bis 1682 eingeschränkt werden konnte, lässt sich für die Ausführung des Stiches durch den seit 1687 in Rom ansässigen Kupferstecher Nicolas Dorigny eine Entstehungszeit zwischen 1704 und 1709 rekonstruieren. Aufgrund der links unten am Plattenrand gestochenen Nennung „Eques Carolus Maratti inven. et delin.“ muss als terminus post quem Marattas Erhebung in den Ritterstand am 24. April 1704 angenommen werden, in dessen Folge Marattas Name auf Stichen entweder mit dem italienischen Titel „Cavaliere“ oder aber dem lateinischen Zusatz „Eques“ versehen wurde.⁷⁹⁸ Als terminus ante quem ist aufgrund Dorignys Abreise nach Paris von 1709 auszugehen,⁷⁹⁹ wodurch sich die Entstehungszeit des Stiches auf den erwähnten Zeitraum von lediglich fünf Jahren eingrenzen lässt.

Darüber hinaus ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, dass Maratta gemeinsam mit seiner Ehefrau, Francesca Gommi, seit Beginn des 18. Jahrhunderts als selbstständiger Verleger tätig ist und somit offenbar beabsichtigt, das Geschäft mit Reproduktionsgraphik nach seinen Inventionen in die eigene Hand zu nehmen.⁸⁰⁰ Vor 1691 hatte bereits Giovanni Giacomo de Rossi acht Kupferstiche nach Maratta im Angebot, welches von seinem Adoptivsohn Domenico schließlich noch um vier weitere Stiche ergänzt werden sollte.⁸⁰¹ Zwei Jahre nach Erstellung des ersten Inventars von Francesca Gommi aus dem Jahr 1701, welches 28 Platten nach Maratta aufführt, wird Marattas Ehefrau ein päpstliches Druckprivileg für zehn Jahre auf die Graphikproduktion nach Inventionen ihres Mannes erteilt (*Super incisione. Variorum operum Caroli Maratti*), was ihr eine Art Monopol und Urheberschutz innerhalb des Kirchenstaates einräumt.⁸⁰² Auch unter der Bildunterschrift der *Scuola del Disegno* findet sich der Verweis auf das päpstliche Privileg und den damit verbundenen Urheberschutz der Bildfindung („Cum privil. Summi Pont. Et Regis Christ.mi.“).

798 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 247. Zu Marattas Erhebung in den Ritterstand vgl. auch Missirini, 1823, S. 170; Vgl. Gady, 2001, S. 72.

799 Vgl. Gady, 2001, S. 72.

800 Zum wenig bekannten Graphik-Verlag von Carlo Maratta und seiner Ehefrau Francesca Gommi vgl. Bättschmann, 1997, S. 56-58 sowie Bershad, 1985, S. 20-23 und S. 65 – 84.

801 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 57.

802 Vgl. Rudolph, 1978, S. 197; Bättschmann, 1997, S. 57. Zu den eigenhändigen Radierungen aus Marattas Frühwerk vgl. Bellini, 1977, S. 14-16.

Maratta und seine Frau beauftragten verschiedene Kupferstecher, u.a. auch den Franzosen Nicolas Dorigny mit der Ausführung der Druckplatten; wer jedoch für die Erstellung der Abzüge verantwortlich war, lässt sich nicht rekonstruieren.⁸⁰³ Da auch die *Scuola* vor der 1728 angebrachten Nennung Jacob Freys keine Verlegeradresse getragen hat, ist unter Berücksichtigung des von Francesca Gommi erhaltenen Privileges davon auszugehen, dass der Vertrieb der Abzüge des ersten Zustandes im Eigenverlag erfolgt ist. Bättschmann hat aus diesem Grund vermutet, dass die Eheleute Maratta selbst eine Druckerpresse besessen haben könnten, wofür sich jedoch in keinem der erhaltenen Inventare konkrete Hinweise finden lassen.⁸⁰⁴ Alternativ wäre zudem vorstellbar, dass Maratta und Francesca Gommi einen römischen Drucker oder Verleger lediglich mit der Erstellung der Abzüge beauftragt haben und selbst im Besitz der Vertriebsrechte und der Platten geblieben sind.

Marattas *Scuola del Disegno* ist im Inventar Francesca Gommis vom Juni 1711 als eine von insgesamt 51 Graphiken nach Vorlagen Marattas (*Nota delle stampe intagliate dalli quadri, e disegni del Sig. Cav. Re Maratti*) zu einem Preis von 50 bajocchi verzeichnet.⁸⁰⁵ Die Platte jedoch wird im Folgenden nicht unter den ebenfalls registrierten „Rami intagliati“ aufgeführt. Da jedoch lediglich 28 Platten der insgesamt 51 im Inventar gelisteten Graphiken nach Maratta an dieser Stelle genannt sind, liegt die Vermutung nahe, dass die restlichen Platten - einschließlich der *Scuola* - dem Besitz Carlo Marattas zugerechnet worden sind.

Das im April 1712, etwa ein Jahr nach Francesca Gommis Tod,⁸⁰⁶ erstellte Inventar der Besitztümer Carlo Marattas ist folglich deutlich umfangreicher. Im Gegensatz zur Gemälde- und Zeichnungssammlung des Künstlers sind die Druckgraphiken nach eigenen Entwürfen jedoch nur summarisch verzeichnet („Tre crendeze grandi di noce con un spargimento d'albuccio, tutte con stampe dentro“⁸⁰⁷). Mit Ausnahme einzelner Zeichnungen und Gemälde, welche Francesca u.a. für Papst Clemens XI., ihre Tochter Faustina und ihren Schwiegersohn Giovanni Battista Zappi bestimmt hatte sowie etwas Geld, das für ihre Enkelkinder und Bedienstete vorgesehen war, hat Francesca Gommi

803 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 57.

804 Vgl. Bershad, 1985, S. 65-84; Bättschmann, 1997, S. 57.

805 Für eine Abschrift des Inventars vgl. Bershad, 1985, Documenti, S. 69-71 (Archivio di Stato, Rome. Not. A. C. Franciscinus, Franciscus, Bd. 3265, S. 792-820). Im Inventar von 1701 hingegen ist der Kupferstich noch nicht verzeichnet vgl. Rudolph, 1978, 7-8, Appendix, S. 201 und S. 203.

806 Vgl. Bershad, 1985, S. 65, Anm. 7.

807 Für eine Abschrift des Inventars vgl. Bershad, 1985, Documenti, S. 73-84 (Archivio di Stato, Rome. Not. A. C. Franciscinus, Franciscus, Bd. 3267, S. 432ff.).

laut ihres Testamentes vom 4. Mai 1710 und einem Nachtrag vom 20. Mai 1711 den Großteil ihres Besitzes ihrem Ehemann Carlo Maratta vermacht.⁸⁰⁸ Die große Anzahl von Gemälden und Gemäldekopien, die bereits im Inventar Francesca Gommis neben den zahlreichen Druckgraphiken auffiel und in Marattas Inventar noch zunimmt, lässt vermuten, dass Gommi und Maratta nicht nur Graphik, sondern auch Gemälde gehandelt haben.⁸⁰⁹ Da eine Vielzahl der von Francesca an ihren Gatten vererbten Kunstgegenstände nicht in dessen Inventar vom 28. April 1712 verzeichnet ist, hat bereits David Bershad vermutet, dass womöglich einzelne Arbeiten bereits vor Erstellung desselben wieder aus Marattas Besitz veräußert wurden.⁸¹⁰ Druckplatten werden in Marattas Inventar nicht aufgeführt, und ob sich gegebenenfalls im April 1712 noch Abzüge der *Scuola del Disegno* im Besitz des Malers befunden haben, muss aufgrund der summarischen Nennung des Druckgraphikbestandes ebenfalls im Unklaren bleiben.

Etwa zur Entstehungszeit des Kupferstiches der *Scuola del Disegno* (1704-1709), gelingt es dem seit Oktober 1702 in Rom ansässigen Schweizer Kupferstecher Jakob Frey auf dem römischen Graphikmarkt Fuß zu fassen, indem er die Aufmerksamkeit Domenico de Rossis gewinnt. De Rossi hatte das angesehene römische Verlagshaus 1691 übernommen, und Frey führt für ihn zwischen 1705 und 1712 einige Kupferstiche aus.⁸¹¹ Vermutlich ab 1706 wohnt Frey - den Ausführungen seiner Autobiographie folgend - auch dem abendlichen Zeichenunterricht Carlo Marattas bei, welcher nur im Winterhalbjahr in seinem Haus in der Via S. Felice abgehalten wurde.⁸¹² Neben dem praktischen Zeichenstudium soll im Rahmen dieser Zusammenkünfte von Künstlern, Kunstliebhabern und Gelehrten auch über Fragen der Kunst debattiert worden sein.⁸¹³ Carlo Maratta, der damals bekannteste Maler Roms, hatte - wie das Inventar seiner Besitztümer vom 28. April 1712 belegt - neben zahlreichen Kunstwerken auch eine beachtliche Sammlung von Kunstliteratur zusammengetragen. Neben architekturtheoretischen Schriften sind an dieser Stelle unter anderem Federico Zuccaris

808 Vgl. Bershad, 1985, S. 65.

809 Vgl. Bershad, 1985, S. 66.

810 Vgl. Bershad, 1985, S. 66.

811 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 15-19.

812 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 20 -21; Frey, 1997, Dokument 1, S. 102-103.

813 Der Spanier Vincenzo Vittoria, Gelehrter, Antiquar, Kunstliebhaber und Zeichenschüler bei Carlo Maratta, hat einen Dialog zwischen Bellori, Maratta und dem Autor in der Rolle des Schülers verfasst. Dieser fiktive Diskurs, welcher sich über sieben *Noches, di incontri artificiosamente informali* erstreckt, und eine Geschichte der Malerei darbietet, enthält Hinweise auf den Unterricht Marattas (Manuskript, Bibliotheca di Lincei, Palazzo Corsini, Rom), vgl. Bättschmann, 1997, S. 22, Anm 82.

Idea de pittori, scultori, e architetti, Vasaris und Belloris *Künstlerviten* sowie Cesare Ripas *Iconologia* und Luigi Scaramuccias *Finezze de penelli Italiani* zu nennen.⁸¹⁴

Frey fertigt auch bald für Maratta Kupferstiche, welche in Francesca Gommis Graphikangebot aufgenommen wurden.⁸¹⁵ Maratta soll - wie anhand von Freys Autobiographie nachvollzogen werden kann - vor allem von der Sorgfalt und dem technischen Können seines Schülers beeindruckt gewesen sein und aus diesem Grund erfolglos versucht haben, ihn als Kupferstecher für seine Werkstatt zu gewinnen.⁸¹⁶ Vermutlich im Jahr 1728, also 15 Jahre nach Marattas Tod, erwirbt Frey schließlich für seinen eigenen Verlag 54 Kupferplatten aus dem früheren Besitz Marattas - darunter die *Scuola del Disegno* - und versieht diese mit seiner Verlegernennung sowie in Teilen mit der Datierung „1728“.⁸¹⁷

Wo sich die Platten zwischen dem Tod von Francesca Gommi und dem Erwerb durch Jakob Frey befunden haben, ist unklar. Bättschmann hat in diesem Zusammenhang aufgrund des ebenfalls im Jahr 1728 abgeschlossenen Kaufvertrages zwischen Faustina Maratta und einem Herrn Renzi über das ehemalige Wohnhaus Marattas in der Via S. Felice vermutet, dass Marattas Tochter in diesem Jahr den Nachlass des Künstlers aufgelöst und die Platten an Jakob Frey verkauft hat,⁸¹⁸ was allerdings aufgrund der langen Zeitspanne von 15 Jahren zwischen Tod und Veräußerung des Nachlasses neue Fragen aufwirft. Demnach wäre es ebenso vorstellbar, dass Faustina die Verlagstätigkeit nach dem Tod ihrer Mutter weitergeführt hat, was auch das Fehlen der Druckplatten im Inventar Marattas erklären würde. Somit ist davon auszugehen, dass der 86-jährige Maratta nach dem Tod seiner Frau im Sommer 1711 das Verlagsgeschäft mitsamt der Platten seiner 32jährigen Tochter Faustina zur Sicherung eines regelmäßigen Einkommens überlassen hat, welche dasselbe dann fast zwei Jahrzehnte später aufgibt und die Platten an den ehemaligen Maratta-Schüler Jakob Frey veräußert.

Abschließend soll an dieser Stelle auch der in der bisherigen Forschungsliteratur stets unterschiedlich beantworteten Frage nach dem Autor der italienischen Bildunterschrift nachgegangen werden.⁸¹⁹ Anhand der vorangegangenen Rekonstruktion der

814 Vgl. Bershad, 1985, Documenti, S. 81-82.

815 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 22-23.

816 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 23, Anm. 87 und 89.

817 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 51. Zum Verlagsangebot Freys vgl. Bättschmann, 1997, S. 64-65. Frey hat im Gegensatz zu de Rossi ausschließlich Reproduktionen nach Gemälden, jedoch keine Reproduktionsstiche nach antiker und moderner Architektur und auch keine Landkarten angeboten.

818 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 56.

819 Kutschera-Woborsky etwa hat Nicolas Dorigny die Autorschaft der Stichlegende zugeschrieben, während Winner Maratta als den Autor der italienischen Bildunterschrift vermutet, vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 14; Winner, 1992

Entstehungszusammenhänge ist sowohl Jakob Frey als auch der im Auftrag des Familienverlages handelnde Nicolas Dorigny als Autor der Bildlegende auszuschließen. Gleichzeitig muss es sich aufgrund der im Haus des Malers selbstständig geführten Verlagsgeschäfte letztlich um einen von Maratta autorisierten Text handeln. Da der Kunsttheoretiker Giovan Pietro Bellori (1613-1696), Marattas Freund und akademischer Mitstreiter, jedoch zur Entstehungszeit des Stiches bereits seit einigen Jahren verstorben war, ist auch er als Autor der Bildlegende auszuschließen, weshalb davon ausgegangen werden muss, dass Maratta die Zeilen selbst verfasst und ihm gegebenenfalls Belloris noch unveröffentlichte Beschreibung der zeichnerischen Inventio⁸²⁰ als Orientierungshilfe gedient hat. Aufgrund der freundschaftlichen Verbindung beider Künstler ist es nicht unwahrscheinlich, dass Maratta bereits vor der Publikation mit seiner von Bellori verfassten Künstlervita samt der Beschreibung der *Scuola* vertraut war.

VI.1.4. Entstehungskontext und Motivation

Vergleicht man die beiden aufgrund ihrer wissenschaftspanoramatischen Anlage ähnlichen autoreferentiellen Schöpfungen Testas und Marattas, so wird trotz der scheinbaren Gemeinsamkeiten schnell und unmissverständlich die Gegensätzlichkeit der Bildkonzepte und der zugrunde liegenden Kunstvorstellungen deutlich: Während die komplexe Komposition des Akademie-Kritikers Testa, die er wohl aus seiner oppositionellen Haltung heraus nicht etwa als „Accademia di Pittura“ sondern als *Liceo della Pittura* betitelt hat, zum unermüdlichen Studium der verschiedensten Wissenschaftsbereiche der theoretischen sowie der praktischen Philosophie zu motivieren versucht, hat Maratta seinem weniger umfangreichen Wissenschaftspanorama ein demonstratives und gleich dreifaches „Tanto che basti“ zur Seite gestellt. Anders als bei Testa, nach dessen Vorstellung die Malerei der Philosophie entsprechend die Kenntnisse sämtlicher Wissenschaften in enzyklopädischer Form vereint und somit über das fortdauernde Studium zur Weisheit führt, trifft man bei Maratta am Zielpunkt des künstlerischen Werdeganges eben nicht auf die Weisheitgöttin Minerva, sondern auf die drei Grazien.

b, S. 525. Rudolph hingegen hat keine Zuordnung versucht, sondern die Bildlegende als das Werk eines unbekannten Autors festgehalten („d'ignoto autore“), vgl. Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 483.

820 Vgl. Bellori, 1976, S. 571, Anm. 1 und S. 573, Anm. 1; Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 456.

Maratta hat seine Inventio zwar im Auftrag des Marchese del Carpio angefertigt, jedoch hat dieser nach Bellori den beauftragten Künstlern die Freiheit gelassen, das Thema der Malerei ganz nach den eigenen Vorstellungen umzusetzen („Li soggetti furono sopra la pittura, lasciando a ciascuno libero l'arbitrio di eleggerlo al suo modo.“⁸²¹). Ähnlich wie Federico Zuccari, Pietro Testa und Salvator Rosa konnte also auch Maratta, obwohl es sich im Falle seiner zeichnerischen Inventio um eine Auftragsarbeit gehandelt hat, seiner individuellen Kunstvorstellung vollkommen frei Ausdruck verleihen. Dies wird nicht allein durch die Worte Belloris, sondern auch durch die Tatsache belegt, dass Maratta gut zwanzig Jahre später Dorigny mit der graphischen Umsetzung seiner autoreferentiellen Bildfindung beauftragt und den komplexen Stich schließlich im Eigenverlag vertrieben hat. Hätte die bildliche Aussage Marattas zur eigenen Profession, welche er im Auftrag des Marchese del Carpio geschaffen hat, nicht seinen eigenen kunsttheoretischen Überzeugungen entsprochen, so hätte er wohl kaum an einer graphischen Umsetzung seiner Invention Interesse gehabt.

Bellori hat Marattas Motivation für die ungewöhnliche Ikonographie des Blattes folgendermaßen zusammengefasst:

„E in tal modo Carlo intende e dicorre secondo il suo parrere di studi della pittura, con aver osservati alcuni peraltro di bell'ingegno e speculativi che si sono perduti, spaziando lungamente in questa ed in quell'altra applicazione, senza fermarsi alle più importanti che si richiedono all'operazione d'un buon pittore e d'una buona pittura. L'anatomia ed il tirar delle linee cadono invero sotto regole certe e possono apprendersi da ciascuno perfettamente, come la geometria sin da' fanciulli anticamente nelle scuole s'apprende, **ma non così avviene delle altre erudizioni che derivano dall'ingegno**, obligandoci a ricercar gli esempj dalla bella natura e da coloro ancora che l'hanno imitate in eccellenza per ritrarne da essa l'idee e le forme, quali rendono meravigliosi gl'artefici e l'operazione del loro penello.“⁸²²

Nach Bellori also hat Maratta in seiner *Scuola* seine Kritik an jenen Malern visuell zum Ausdruck gebracht, welche sich trotz ihrer Begabung im Studium verschiedenster Wissenschaften verloren hätten, ohne jedoch zu dem vorgedrungen zu sein, was für eine erfolgreiche Ausübung der Malerei grundlegend ist. Während Anatomie und Geometrie aufgrund ihres festen Regelkanons von jedermann auf einfache Weise zu erlernen sind, verhält es sich jedoch mit eben jenen Begabungen des menschlichen Geistes völlig anders („ma non così avviene delle altre erudizioni che derivano dall'ingegno“), welche es ermöglichen über die Natur und die Nachahmung derselben zu den grundlegenden

⁸²¹ Bellori, 1976, S. 629-630.

⁸²² Bellori, 1976, S. 631, vgl. auch Kutschera-Woborsky, 1919, S. 14; Winner, 1992 b, S. 514.

Formen und Ideen vorzudringen und den vollkommenen Maler bzw. die Malerei auszeichnen.

Auf eine entsprechende Lesart greift schließlich auch jene dem Stich Nicolas Dorignys beigefügte und an die „Giovani studiosi del Disegno“ gerichtete Bildlegende zurück. Noch deutlicher als von Bellori wird an dieser Stelle die Notwendigkeit einer lediglich mittelmäßigen, bzw. im Sinne der eigenen Profession selektiven Bildung des Malers („mediocremente erudito“) in den mathematischen Hilfswissenschaften betont und darüber hinaus zur Erschließung von Schönheit das unablässige Studium der antiken Skulptur gefordert sowie gleichzeitig hervorgehoben, dass eine erfolgreiche künstlerische Umsetzung der „belle forme“ ohne das Zutun jener metaphysischen Instanz der Grazien keineswegs möglich ist.⁸²³

Während Marattas im Auftrag des Marchese del Carpio angefertigte Zeichnung als privates Studienobjekt in die Sammlung eines kunstsinnigen Mäzens Aufnahme gefunden hat, ist der motivgleiche Kupferstich der Bildlegende entsprechend an die „Giovani studiosi del Disegno“, also an junge, sich am Anfang ihres künstlerischen Weges befindende Zeichenschüler gerichtet. Aus ökonomischen Gründen muss es jedoch als äußerst unwahrscheinlich gelten, dass Maratta jene jungen und meist mittellosen Künstler tatsächlich zu den Adressaten seines im Eigenverlag erschienenen Kupferstiches erklärt haben sollte. Vielmehr ist auch aufgrund des Preises von 50 bajocchi, welcher sowohl im Vergleich zum restlichen Angebot Francesca Gommis als auch zu Graphiken aus dem Verlag der Familie de Rossi ausgesprochen hoch erscheint,⁸²⁴ davon auszugehen, dass sich Marattas *Scuola del Disegno* ebenso wie Testas *Liceo* und Rosas *Genio* an kunstsinnige Romreisende bzw. kunsttheoretisch interessierte Graphiksammler richtet. Darüber hinaus könnten auch etablierte Künstler, welche selbst einer privaten Zeichenakademie vorstanden, als potentielle Adressaten des Stiches gelten, da das großformatige Blatt (40,2 x 31 cm) nach Kutschera-Woborsky „unter Glas und Rahmen gelegt und ausgestellt sehr wohl als brauchbarer Schmuck und Lehrapparat eines Studienraumes für geeignet erachtet werden konnte.“⁸²⁵ Auch die Tatsache, dass Maratta dem Kupferstich der *Scuola del Disegno* mit dem ebenfalls von Dorigny nach seinem Entwurf ausgeführten Blatt *Il trionfo dell'ignoranza* (Abb.125), schließlich eine nahezu

⁸²³ Vgl. Winner, 1992 b, S. 518.

⁸²⁴ Zum Preis von Marattas *Scuola del Disegno* vgl. Bättschmann, 1997, S. 247 sowie das Inventar von Francesca Gommi vom 25. Juni 1711, vgl. Beshad, 1985, Document 1, S. 71.

⁸²⁵ Kutschera-Woborsky, 1919, S. 14.

gleichformatige Komposition mit einer ebenfalls zwölfzeiligen, nun jedoch an die „Amatori delle buone Arti“ gerichteten Bildlegende als kunsttheoretisches Pendant zur Seite gestellt hat,⁸²⁶ muss als zusätzlicher Beleg für einen entsprechenden Adressatenkreis verstanden werden. Ignoranza hat sich der Sense des Chronos bemächtigt und bedroht damit die Personifikation der Malerei, welche sich zum einen durch Pinsel und Palette zu ihren Füßen und zum anderen durch die an einer Kette befestigten Maske als solche zu erkennen gibt. Die Unwissenheit hat die Malerei in die Knie gezwungen, während über den Wolken Minerva vor dem Göttervater um göttlichen Beistand für die Künste bittet.⁸²⁷

Maratta, der ab 1701 auf Betreiben der Akademie und des Papstes auf Lebenszeit das Amt des Principe begleitet,⁸²⁸ und kurze Zeit später in den Ritterstand (1704) erhoben wird, hatte mit nunmehr 79 Jahren den Zenit seiner künstlerischen Reife und kunstpolitischen Machtstellung erreicht.⁸²⁹ In diesem Moment hat Maratta folglich den richtigen Zeitpunkt für die graphische Reproduktion und öffentlichkeitswirksame Publikation seiner bereits gut zwanzig Jahre alten Inventio der *Scuola del Disegno* erkannt. Maratta, der bereits ab den 1680er Jahren damit begonnen hatte, Reproduktionen seiner Gemälde und Zeichnungen bei verschiedenen Kupferstechern in Auftrag zu geben,⁸³⁰ muss seine bereits zwei Jahrzehnte zurückliegende visuelle Kunsttheorie also überraschenderweise auch noch Anfang des 18. Jahrhunderts als zeitgemäße und weiterhin aussagekräftige kunsttheoretische Position empfunden haben. Im Jahr 1664, also bereits während Marattas ersten Prinzipats hat dessen akademischer Mitstreiter und späterer Freund Giovan Pietro Bellori vor den Mitgliedern der Akademie seine berühmte kunsthistorische Abhandlung *L'idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* vorgetragen, welche schließlich der 1672 erschienenen Erstausgabe von Belloris Künstlerviten vorangestellt werden sollte.⁸³¹ Durch den Titel seiner kunsttheoretischen Abhandlung scheint Bellori auf die nahezu gleichlautende

826 Auch Winner hat aufgrund der allein auf die Zeichnung der *Scuola* bezogenen Äußerungen Belloris eine gemeinsamen Kozeption beider Stiche bezweifelt, vgl. Winner 1992 b, S. 517. Der Stich *Il trionfo dell'Ignoranza* wurde schließlich im Jahr 1728 im zweiten Zustand mit der Verlegernennung Jakob Freys herausgegeben, vgl. Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 484-485. Wie auch im Falle der *Scuola* geht Rudolph auch für dieses Blatt fälschlicherweise davon aus, dass nicht nur die Verlegernennung und Datierung sondern die gesamte Bildlegende erst im zweiten Druckzustand ergänzt worden sei, vgl. Kap. VI.1.2.

827 Vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 25. Für eine Transkription der Bildlegende vgl. Anhang 5.

828 Vgl. Missirini, 1823, S. 158.

829 Zu Marattas künstlerischer wie privater Entwicklung unter dem Pontifikat Clemens XI. vgl. Rudolph, 2001, S. 59-64.

830 Vgl. Bättschmann, 1997, S. 57.

831 Vgl. Cipriani, 2000, Bd. 2, S. 480; Bellori, 1976, S. 13-15.

Abhandlung Federico Zuccaris (*L'idea de' Pittori, Scultori e Architetti*),⁸³² des Gründungsvaters der römischen Akademie, Bezug nehmen zu wollen, wenn er dessen Titel lediglich vom Plural in den Singular überträgt.⁸³³ Beide Texte befassen sich mit der Genese des Kunstwerkes im Geiste des Künstlers, während Zuccari jenen irrationalen Moment künstlerischer Inspiration wie im *Lamento della Pittura* durch das einzigartige Zusammenspiel von empirischen und metaphysischen Instanzen zu fassen und anhand einer ausgeklügelten Systematik zu erläutern versucht, liegt der Fokus bei Bellori stärker darauf, den Künstler mit Hilfe des Begriffes der „Idea“ sowohl von einer naturalistischen als auch von einer manieristischen Kunstpraxis fernzuhalten. Erwin Panofsky hat die an der römischen Akademie zu Zeiten Belloris vorherrschende kunsttheoretische Position folgendermaßen zusammengefasst:

„Wenn also die Kunsttheorie der Frührenaissance in erster Linie die Entfremdung von der Natur zu bekämpfen hatte und sich in dieser Beziehung mit den tatsächlichen Kunstbestrebungen ihrer Epoche vollkommen einig fühlen konnte, so hatte die klassizistische Kunsttheorie gewissermaßen einen Kampf mit zwei Fronten auszufechten, einen Kampf, der sich nicht nur zu ihrer künstlerischen Vorwelt, sondern in vieler Beziehung auch zu ihrer künstlerischen Umwelt in Gegensatz brachte und sie in eine doppelte Abwehrstellung hineinzwang: Es galt zu erweisen, dass weder die Manieristen, noch diejenigen, die sich mit dem Namen der Naturalisten berühmten im Rechte seien, dass vielmehr das wahre Heil der Kunst in einer rechten Mitte zwischen diesen beiden in gleicher Weise verwerflichen Extremen gesucht werden müsse – und in jener rechten Mitte, als deren unfehlbaren Maßstab man selbstverständlich die Antike, als eine nicht „naturalistische“, aber gerade in ihrer Beschränkung auf eine „gereinigte“ oder „veredelte“ Wirklichkeit recht eigentlich „natürliche“ Kunst zu verehren gelernt hatte.“⁸³⁴

Bei Bellori finden sich die von Panofsky beschriebenen Gedanken wie folgt formuliert:

„Laonde quelli che senza conoscere la verità il tutto muovono con la pratica, fingono larve in vece di figure; né dissimili gli altri sono, che pigliano in prestanza l'ingegno e copiano l'idee altrui, fanno le opera non figliuole, ma bastarde della natura [...]. Al qual male si aggiunge che, per l'inopia dell'ingegno, non sapendo essi eleggere la parti migliori, scelgano i difetti de' loro precettori e si formano l'idea del peggiore. Al contrario quelli, che si gloriano del nome di naturalisti, non si propogono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza ed agli errori, giurando anch'essi nel modello come loro precettore; [...] **Rassomiglia Platone quelli primi pittori alli Sofisti, che non si fondano nella verità, ma nelli falsi fantasmi dell'opinione; li secondi sono simili a Leucippo ed a Democrito, che con vanissimi atomi a caso compongono li corpi.** [...] Ci resterebbe il dire che gli antichi scultori avendo usato l'idea meravigliosa, come abbiamo accennato, sia però neccessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della natura; [...] gli pittori e gli scultori scegliendo le più elegenti bellezze naturali, perfezionano l'idea, e l'opera loro vengono ad avanzarsi restar superiori alla natura, [...]. Ben può dunque chiamarsi questa idea perfezione della natura, miracolo dell'arte, providenza dell'intelletto, esempio della mente, luce della fantasia, [...].“⁸³⁵

832 Zu Zuccaris Traktat vgl. Kap. III.2.3.

833 Vgl. Roettgen, 1999, S. 314. Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Zuccaris und Belloris Kunsttheorie vgl. auch Cropper, 2000, S. 81f.

834 Panofsky, 1960, S. 58-59.

835 Bellori, 1976, S. 21-25.

Nicht nur der Vergleich zwischen Malerei und Philosophie, nämlich der manieristischen und der naturalistischen Strömungen, welche mit den philosophischen Überzeugungen der Sophisten und der Naturphilosophen bzw. Atomisten parallelisiert werden, sei hier von besonderem Interesse, sondern auch die zwischen Belloris Ausführungen und der Bildfindung Marattas erkennbare Parallelen. Weder das Kopieren fremder Ideen, noch das ideenferne Arbeiten nach der oftmals auch Unbrauchbares und Häßliches darbietenden Natur entspricht Belloris Kunstauffassung, welche für die römische Accademia di S. Luca in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts maßgeblich werden sollte. Auch die von anatomischer Begeisterung zeugenden Figuren Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, welche jeden Muskel und jede Sehne ihres Körpers dem Betrachter in exzentrischer Untersicht zur Schau stellen, mussten bei Maratta und den Raffaelbegeisterten Akademikern des späten 17. Jahrhunderts geradezu zwangsläufig auf Kritik und ein gewisses Unverständnis stoßen.⁸³⁶

Und so wird auch in Belloris Beschreibung der *Scuola del Disegno* einer leichten Michelangelo-Kritik unverholten Ausdruck verliehen, wenn in Anschluss an das den antiken Skulpturen im Hintergrund beigegebene „Mai a bastanza“ zu lesen ist: „che a dire il vero non fu mai lodato Michel Angelo per l'anatomia, nelle quale si era tanto avanzato che più tosto ne viene notato per averla troppo espressa in molte delle sue figure, dovendo egli anzi referire la lode della sua gran maniera al torso dell'Ercole di Belvedere da lui sequitato.“⁸³⁷ Michelangelos „maniera grande“ sei also nicht etwa dessen besonderem Verständnis der menschlichen Anatomie zu verdanken, sondern dem herausragenden antiken Vorbild, dem Torso des Belvederischen Herkules, welchen Michelangelo vielfach rezipiert hat.⁸³⁸

Maratta hat also mit seiner *Scuola del Disegno* nicht nur am genrehaft-derben Naturalismus der Bamboccinati Kritik geübt, sondern zugleich an jenem vorrangig nach naturwissenschaftlicher Exaktheit strebenden Naturalismus in der Art Michelangelos, welcher sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute, wie etwa speziell für den Gebrauch von Malern konzipierte anatomische Stichwerke belegen

836 Zur Raffael-Begeisterung und Michelangelo-Ablehnung Marattas und seiner Zeitgenossen vgl. u.a. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 19 ff.. Maratta hat - wie von Kutschera-Woborsky ebenfalls in diesem Zusammenhang betont wurde - auch den Entwurf für zwei Kupferstiche zu Ehren Raffaels geliefert, ein Porträt und eine Apotheose des Künstlers, welche das Bildnis des Urbinaten umgeben von den trauernden Personifikationen der Künste zeigt. Zur Michelangelo-Kritik im Zuge des gegenreformatorischen Bildverständnisses seit dem späten 16. Jahrhundert vgl. u.a. Jones, 1989, S. 46ff.

837 Bellori, 1976, S. 630. Bereits Winner hat auf diese Michelangelo-Kritik Belloris hingewiesen, vgl. Winner, 1992 b, S. 533.

838 Vgl. Winner, 1992 b, S. 533.

(z. B. D. Bonavera: *Notomie di Tiziano* (um 1670)⁸³⁹). Nicht nur die Ermahnung, ein übertriebenes Erforschen der Natur, also ein allzu ausgiebiges Studium der für den Maler hilfreichen Wissenschaften der Anatomie und der Perspektive, zu vermeiden, findet sich demnach in Belloris kunsttheoretischen Überzeugungen wieder, sondern auch die zentrale Bedeutung, die den antiken Bildwerken beigemessen wird. Die Antike liefert ein fortwährendes Beispiel für das Übertreffen der Natur durch die künstlerische Idea. Darüber hinaus verbinden sich nach Bellori Venus, die Göttin der Schönheit, und die Grazien mit dem gelungenen Kunstwerk, welches sich durch das Vorhandensein einer höheren, die Kunst über die realen Erscheinungen der Natur hinaushebenden Idee auszeichnet („Questa [Idea] fa, che Venere, le Grazie e gli Amori lasciando l'idalio giardino, e le piagge di Citera, venghino ad albergare nella durezza de'Marmi e nel vano dell'ombre.“⁸⁴⁰). Und so haben auch Venus, in Form des berühmten Standbildes der Venus Medici, und die drei Grazien an zentraler Stelle Aufnahme in Marattas kunsttheoretisches Blatt gefunden.

Während Testa anscheinend noch versucht hatte, seine Profession durch die Betonung des moralisch-didaktischen Aspektes aus der Malereikritik Platons herauszulösen, hebt bei Bellori und Maratta die eigentümliche Schönheit des Dargestellten die Malerei über die Wiedergabe natürlicher Erscheinungen und damit über das reine Abkupfern fremder Ideen hinaus. Während Bellori jedoch schließlich dem Künstler selbst über die Verbindung aus Rezeption der Natur und Ding-Welt die Fähigkeit zur Ideenbildung zuspricht und ihn auf diese Weise folglich zu einem autonomen Schöpfer des Ideal-Schönen erklärt,⁸⁴¹ betont Marattas *Scuola* hingegen vielmehr die Begrenztheit des künstlerischen Strebens und die Abhängigkeit desselben von der metaphysischen Kraft der Grazien. Hinsichtlich der Visualisierung dieses Aspektes, einer notwendigen metaphysisch-irrationalen Einflussnahme auf die geistige Schaffenskraft des Malers, erinnert Marattas kunsttheoretische Schöpfung also vielmehr an Federico Zuccari, welcher den Moment der Werkgenese in seinem *Lamento della Pittura* noch von der Erscheinung der *scintilla divina* abhängig gemacht hatte.

839 Zu den anatomischen Stichwerken des 17. Jahrhunderts vgl. u.a. Eschenburg, 2001, Kat. Nr. 23 und Kat. Nr. 86, S. 124 und S. 226-229. Dass die achtzehn Kupferstiche aus Domenico Bonaveras *Notizie di Tiziano*, welche die Holzschnitte aus *De humanis corporis fabrica* (1543) des Brüssler Arztes Andreas Vesalius seitenverkehrt wiedergeben, als Studienobjekte für Künstler gedacht waren, belegt der gestochene Widmungstext auf dem ebenfalls bei Eschenburg abgedruckten Titelblatt. Zu Vesalius Traktat und seiner grundlegenden Bedeutung für die anatomischen Studien der zeitgenössischen Malerschafft vgl. Braun-Anderson, 1984, S. 122-123.

840 Bellori, 1976, S. 25.

841 Vgl. Panofsky, 1960, S. 59f..

Dass man das zeitgenössische Künstlerideal, welches Antikennähe mit erhabener Schönheit und Grazie der Figuren paart, stärker in der Malerei Raffaels als in jener kraftstrotzenden Manier Michelangeslos verwirklicht sah, steht außer Frage. Selbst wenn es sich also bei dem dreifachen „Tanto che basti“ um das Zitat nach einer wenig markanten Phrase aus dem berühmten Raffael-Brief handeln sollte,⁸⁴² erschöpft sich deren Aussage keineswegs in einer Deutung als visuelles Raffael-Zitat.⁸⁴³ Vielmehr ist Marattas *Scuola* - wie gezeigt werden konnte - vorrangig als Visualisierung einer von Bellori geprägten akademischen Kunstauffassung zu lesen.

Dass Bellori gerade Marattas Zeichnung der *Scuola* im Rahmen seiner Maratta-Vita besondere Aufmerksamkeit zuteil werden lässt, vermag in Anbetracht der aufgezeigten Parallelen zwischen Belloris kunsttheoretischen Überzeugungen und Marattas autoreferentieller Bildfindung also kaum mehr zu überraschen. Die zentralen Bildelemente der verlöschenden Kerze, des verborgenen Standbildes und der diskutierenden Gelehrten- bzw. Philosophengruppe bleiben jedoch auch nach dem Vergleich mit Belloris kunsttheoretischen Überzeugungen weiterhin im Unklaren. Da Maratta zudem hinsichtlich der Betonung der Beschränktheit alles rationalen Strebens und der Abhängigkeit des Schaffensprozesses von dem Zutun der metaphysischen Instanz der Grazien über die kunsttheoretischen Überzeugungen Belloris hinausgegangen ist, muss davon ausgegangen werden, dass diese lediglich den Ausgangspunkt für Marattas autoreferentielle Komposition geliefert haben.

VI.2. Marattas *Scuola del Disegno* - Zur mangelnden Erkenntnisfähigkeit des Künstlers und der irrationalen Qualität von Malerei

VI.2.1. Marattas *Scuola del Disegno* als Beitrag zur akademischen Grazia-Debatte – Ein Gegenentwurf zum rationalen Kunstverständnis der Pariser Académie Royale

Bereits Federico Zuccari hat scharfe Kritik an der hervorgehobenen Bedeutung geübt, welche den mathematischen Wissenschaften gemeinhin seit der Renaissance für eine erfolgreiche Ausübung der Malerei zugewiesen worden ist. Der erste Principe der

⁸⁴² Vgl. Winner, 1992 b, S. 520-521.

⁸⁴³ Vgl. Winner, 1992, u.a. S. 519ff., S. 538 und S. 541. Die Oberaufsicht über die Raffael-Stanzen im Vatikan wurde Maratta zudem erst 1693, und damit mehr als ein Jahrzehnt nach Entstehung des zeichnerischen Entwurfs der *Scuola del Disegno* anvertraut, vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 18-19.

Accademia di S. Luca hat nicht etwa die Regeln der Geometrie und der Perspektive als studienwürdige Grundlagen der Malerei aufgefasst, sondern vielmehr im Sinne seiner, die Vorrangstellung der Malerei unter den freien Künsten legitimierenden Wissenschaftshierarchie, die Auffassung vertreten, dass diese Regeln für den Maler auch aus genauer Naturbeobachtung zu gewinnen seien. Die Regeln der Mathematik hat Zuccari demnach weniger als eine für das künstlerische Schaffen grundlegende Instanz, sondern lediglich als eine die Freiheit des künstlerischen Geistes einengende Wissenschaft verstanden.⁸⁴⁴ Erwin Panofsky hat mit Blick auf Zuccaris Haltung gegenüber den mathematischen Wissenschaften darauf hingewiesen, „daß Zuccari, scheinbar als einziger, den Protest gegen die mathematische Methode nicht nur aus dem Objekt (nämlich aus der Beweglichkeit der darzustellenden Körper), sondern auch aus dem Subjekt (nämlich aus dem Freiheitsbedürfnis des künstlerischen Geistes) zu begründen versucht.“⁸⁴⁵

Worin aber liegen nun etwa einhundert Jahre später Marattas Vorbehalte gegenüber den mathematisch-rationalen Wissenschaften begründet, welchen er in seiner *Scuola del Disegno* mit Hilfe des dreifachen „Tanto che basti“ unumwunden zum Ausdruck bringt? Sowohl dem Studium der Geometrie im Vordergrund, als auch den Perspektivstudien im Zentrum und dem im Hintergrund gezeigten Studium der Anatomie hat Maratta jene wissenschaftskritische Phrase zugeordnet. Bellori hat in seiner *Idea* die Notwendigkeit betont, mit Hilfe des Antikenstudiums zur Idee des Bildgegenstandes vorzudringen, welche die Malerei u.a. über das Prinzip der *electio* zu einer Art idealen Schönheit führt und somit über eine naturalistische Naturwiedergabe heraushebt.⁸⁴⁶ Die reine Imitatio der Natur lehnt Bellori entschieden ab, die Bedeutung der mathematischen Wissenschaften jedoch thematisiert er in seiner *Idea* nicht. Im vorangegangenen Kapitel ist allerdings darauf hingewiesen worden, dass Bellori die *Scuola* seinen Ausführungen in der Maratta-Vita entsprechend als Versuch seines akademischen Mitstreiters verstanden

844 „Ich sage aber- und ich weiß, ich spreche die Wahrheit – ,daß die Kunst der Malerei ihre Grundlage nicht den mathematischen Wissenschaften entnimmt, ja nicht einmal zu ihnen ihre Zuflucht zu nehmen braucht, um irgendwelche Regel oder Verfahrensweisen für ihre Praxis zu lernen, oder auch nur in spekulativer Weise darüber sich klar zu werden...Ich werde zwar zugeben, daß alle von der Natur hervorgebrachten Körper Proportionen und Maße besitzen, wie Aristoteles bezeugt, aber wenn einer sich darauf einlassen wollte, alle Dinge vermittle theoretisch-mathematischer Spekulation zu betrachten und zu erkennen, und dieser gemäß zu arbeiten, so wäre es, von der unerträglichen Mühseligkeit ganz abgesehen, eine Zeitverschwendung ohne jedes nützliche Ergebnis; wie es einer unserer Kunstgenossen (sc. Dürer), obzwar ein tüchtiger Maler, bewiesen hat, der Kraft eigener Willkür auf Grund mathematischen Regeln menschliche Körper bilden wollte.[...] **Denn das Denken (des Künstlers) muß nicht nur klar sein, sondern auch frei, und sein Geist muß gelöst sein und nicht beschränkt durch eine mechanische Abhängigkeit von derartigen Regeln.**“ (Zuccari: *Idea*, II,6) in der deutschen Übersetzung zitiert nach Panofsky, 1960, S. 42f.

845 Panofsky, 1960, S. 43, Anm. 180.

846 Vgl. Bellori, 1976, S. 13-25.

hat, an jenen Malern Kritik zu üben, die den für eine erfolgreiche Kunstausbübung notwendigen, maßvollen Umgang mit den wissenschaftlichen Studien verlieren.⁸⁴⁷

Zudem verfähre sowohl die Anatomie als auch die Geometrie nach festen und damit von jedermann erlernbaren Regeln, was jedoch nicht auf die anderen Gelehrsamkeiten des Menschen zutrifft, welche sich eben nicht mit Hilfe der ratio, sondern des ingegno erschließen, wie etwa das Erfassen und das Nutzbarmachen jener der Natur und der Kunst der Antike innewohnenden Ideen.⁸⁴⁸

Während sowohl Kutschera-Woborsky als auch Winner auf diese Ausführungen Belloris hingewiesen haben, welche die kunsttheoretische Stoßrichtung des Maratta-Blattes konkretisieren, ist ein anderer in dieser Hinsicht kaum weniger bedeutender Abschnitt aus Belloris Ausführungen bei beiden Autoren unerwähnt geblieben:

„Aborrisce Carlo un'altra sorte di maestri ovvero censori moderni, i quali avendo appreso qualche linea di prospettiva, ovvero di anatomia subito che riguardano un quadro, vanno a ricercare il punto ed i muscoli, sgridano, ripetono, accusano e notano i più egregii maestri, restando però essi ignoranti nella loro vana ambizione di sapere senza mettere in opera alcuno di que' precetti, che si vantano insegnare ad altri. Ad uno di costoro che professava di dare insegnamenti ottici con trovare errori in Raffaello, Annibale Carracci ed altri artefici di maggior stima, ne quali errori era egli più scorretto, senza che alcuno si volgesse a suoi dipinti, disse Carlo: <Voi siete come quell pedante che intendeva tutte le regole della grammatica, ma non sapeva poi parlar latino>. Ha Carlo sempre stimato e stima necessaria al pittore la prospettiva e l'anatomia, la prima per la giusta situazione e veduta delle figure e degli oggetti; la seconda per la natural operazione de' muscoli, piegamenti delle giunture e costruzione degli ossi, su quali si sostengono le membra e la carne e sono questi due basi fondamentali della pittura, che regolano l'occhio e le figure; non però egli è di parere che un giovane s'inoltri tanto in queste condizioni che tralasci l'alter, molto difficolte ed importantissime in modo che egli vada ricercando la quadratura del circolo o'l nudo troppo più sotto la pelle, ma che si eserciti in queste cognizioni **tanto solo quanto basti** a non errare nelle sue figure;“⁸⁴⁹

Laut Bellori also richtete sich Marattas Kritik sowohl gegen Maler als auch gegen Kritiker, deren Urteil allein Fragen der mathematisch-naturwissenschaftlichen Korrektheit berücksichtigt, und die aufgrund ihrer „vana ambizione di sapere“, also ihres vergeblichen Strebens nach Wissen, zu Ignoranten gegenüber den eigentlichen Qualitäten einer künstlerischen Gesamtkonzeption geworden sind. Maratta aber hat nach Bellori durchaus die grundlegende Bedeutung von Anatomie und Perspektive für eine erfolgreiche Ausübung der Malerei erkannt, jedoch sollte man sich in diese

847 Bellori, 1976, S. 631.

848 Vgl. Bellori, 1976, S. 631: „L'anatomia ed il tirar delle linee cadono invero sotto regole certe e possono apprendersi da ciascuno perfettamente, come la geometria sin da' fanciulli anticamente nelle scuole s'apprende, ma non così avviene delle alter erudizioni che derivano dall'ingegno, obligandoci a ricercar gli essempli dalla bella natura e da coloro ancora che l'hanno imitate in eccellenza per ritrarne da essa l'idee e le forme, quali rendono meravigliosi gl'artefici e l'operazione del loro penello.“

849 Bellori, 1976, S. 629.

Wissenschaften nicht vollkommen vertiefen oder gar nach der Quadratur des Kreises suchen, sondern diese eben nur genau soweit verfolgen, wie sie für das fehlerfreie Entwerfen von Figurengemälden nötig und hilfreich sind.

Erinnert man sich, dass Salvator Rosa auf ganz ähnliche Weise an seinen anatomische Korrektheit einklagenden Zeitgenossen aus dem Umfeld der römischen Akademie und damit an der zunehmenden Rationalisierung der Malerei Kritik geübt hatte,⁸⁵⁰ so mag es durchaus verwunderlich erscheinen, dass sich mit Maratta nun auch der wohl bedeutendste Maler-Akademiker des späten 17. Jahrhunderts gegen dieses Phänomen zu positionieren versucht. Die kritisch-einschränkende Haltung der *Scuola* gegenüber den mathematisch-rationalen Grundlagen kann jedoch sicher nicht allein als konkreter Angriff auf das von Bellori beschriebene, unqualifizierte Urteil eines Kritikers gelesen werden, sondern muss vielmehr als langfristige kunsttheoretische Überzeugung begriffen werden, wie nicht zuletzt Marattas Entscheidung seine ursprünglich für den Marchese del Carpio gefertigte Zeichnung nach gut 20 Jahren über das Medium der Graphik zu verbreiten deutlich macht. Was aber könnte über das persönliche Erlebnis mit einem geometrische und anatomische Studien verabsolutierenden Kritiker hinaus, für diese, in den Augen des 17. Jahrhunderts geradezu wissenschaftsfeindliche Positionierung Marattas verantwortlich sein?

Allein Carl Goldstein, welcher in seinem umfassenden Überblickswerk zur Akademiegeschichte geradezu beiläufig auf die *Scuola del Disegno* verweist, hat in der kunsttheoretischen Schöpfung Marattas eine visuelle Äußerung von kunstpolitischer Bedeutung erkannt.⁸⁵¹ Goldstein hat die zunehmende Vernetzung zwischen der römischen Akademie und der französischen Académie Royale, welche - 1648 in Paris gegründet - seit 1666 auch eine Art Dependence für Stipendiaten in Rom unterhielt,⁸⁵² als den zentralen Anstoß für Marattas autoreferentielle Bildfindung aufgefasst. Wie Goldstein - auf Mahons Ergebnisse zur Akademiegeschichte des 17. Jahrhunderts aufbauend⁸⁵³ - geradezu beiläufig festhält, hat Maratta mit seiner *Scuola del Disegno* eine Art irrationales Gegenkonzept zur doktrinären Lehre der französischen Akademie geschaffen, welche die Malerei vollkommen mit Hilfe der Ratio zu fassen versucht:

⁸⁵⁰ Vgl. Kapitel V.1.2.

⁸⁵¹ Vgl. Goldstein, 1996, S. 46.

⁸⁵² Für einen kompakten Überblick über die Geschichte der europäischen Kunstakademien vgl. Wine, 1996, Bd. 1, S. 101-108.

⁸⁵³ Vgl. Mahon, 1947, S. 187-189.

„ [...] placing art in the ephemeral embrace of God is, rather, to render it contingent to a God given grace that is gifted rather than acquired. This is the message, too, of an image of an academy by Bellori's friend Carlo Maratta, who served in various capacities in the roman academy and was also advisor to the French Academy [...]. The essential requirement of excellence, he tells us with figures of the Three Graces at the upper right, is a god-given gift for the lack of which no amount of study will compensate.“⁸⁵⁴

Verfolgt man die römische Akademieggeschichte anhand der Aufzeichnungen Melchior Missirinis, so stößt man in Anschluß an den Zusammenschluss der Pariser Académie Royale und der römischen Akademie, die in den späten 1670er Jahren unter dem Prinzipat der französischen Akademiker Charles Le Brun (1676/77) und Charles Errards (1678) stand,⁸⁵⁵ zu Beginn der 1680er Jahre und damit zur Entstehungszeit von Marattas *Scuola*-Zeichnung, auf die Überlieferung einer akademischen Grazia-Debatte.⁸⁵⁶ Zu dieser soll es in der Zeit, als Maratta zusammen mit Giovanni Morandi die Funktion des Aufsichtsrates der Akademie inne hatte,⁸⁵⁷ in Anschluss an die Übergabe der Statute sowie einer schriftlichen Ausfertigung der sieben, in der Académie Royale gehaltenen Vorlesungen (*Conférences*) an die römische Accademia di S. Luca gekommen sein:⁸⁵⁸

„ [...] il Morando [Giovanni Morandi] sorse nell'Accademia, e facendo agl'ingegni Francesi quelle lodi, che loro si convenivano, disse, che ciò nonostante egli non aveva laciato di notare una parte dell'arte, ch'è forse la più bella, cioè la grazia [...] E facendosi esso in altro giorno coll'assenso de'socj a parlarne mostrò sì come le grazie sono le nacelle della bellezza, e che quindi non si vogliono giammai da quella scompagnare. Sacrifica alle grazie in tutto che far vuoi, dicea Socrate anche agli austeri filosofi: **ed Esiodo chiamava Minerva nata del cervello di Giove, e le grazie dal suo cuore, dal che ne deriva, che siccome tuttociò, che comanda alla mente è sotto l'influenza di Pallade, così quanto fa forza al core dipende alle grazie. E dacchè il core non ha norme fisse come l'intelletto, quindi la grazia non s'impara, ma si sente e traesi dalla natura**: che ella è un non so che, che piace, incanta, e seduce, e l'anima a celeste giocondità dispone. Ad essa e dato potere tutto soggiogare, perciò li sapienti Atenesi posero le grazie a guardia della loro rocca. [...] Queste e più altre cose si discorsero sul soggetto delle grazie, **ed è fama, che il Maratta [...] indotto da quelle parole, pingesse quelle sue tre grazie col motto >Tutto è nulla senza voi<** se non che vi fu chi giudicò quelle grazie non abbastanza graziose.“⁸⁵⁹

Es ist also der Verlust der Grazie, welchen die Mitglieder der römischen Accademia di S. Luca ihren vorrangig nach einem rationalen Regelwerk agierenden französischen Malerkollegen vorwerfen, und deren zentrale Bedeutung in Marattas *Scuola del Disegno* geradezu plakativ zur Schau gestellt wird.⁸⁶⁰ Die an dieser Stelle erstmals zur Deutung der *Scuola* erschlossene Missiri-Stelle beinhaltet darüber hinaus den interessanten Verweis,

854 Goldstein, 1996, S. 46.

855 Zum Zusammenschluss der Académie Royale und der Accademia di S. Luca, den kunstdiplomatischen Motiven und der zunehmenden Vorrangstellung der französischen Akademie vgl. Smith, 1993, S. 1-3 und S. 17-25.

856 Vgl. Missirini, 1823, S. 135-146.

857 Vgl. Missirini, 1823, S. 142.

858 Vgl. Missirini, 1823, S. 144-145.

859 Missirini, 1823, S. 146-147.

860 Vgl. Goldstein, 1996, S. 45ff..

dass Maratta von diesen kunsttheoretischen Überlegungen zur Bedeutung der Grazie inspiriert, eine Darstellung der drei Grazien mit dem Motto „Tutto è nulla senza voi“ ausgeführt haben soll. Auch wenn Missirini das Verb „pingesse“ verwendet, was die Ausführung eines Gemäldes nahelegt, und darüber hinaus das den Grazien beigegebene Motto leicht variiert,⁸⁶¹ ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um einen Verweis auf die *Scuola del Disegno* handelt. Kein themengleiches Gemälde Marattas ist überliefert und das nach Missirini in die Darstellung integrierte Motto lässt zudem eine gemalte Ausführung als ausgesprochen unwahrscheinlich erscheinen. Zudem hat Missirini seine Erwähnung von Marattas Komposition mit den Worten „ed è fama“ eingeleitet, was unmissverständlich deutlich macht, dass Missirinis Beschreibung nicht etwa auf einer Inaugenscheinnahme des Originalen beruht, sondern lediglich mündlich - und aller Wahrscheinlichkeit fehlerhaft - tradiert wurde.

Die in der Akademiedebatte dargelegte Gegenüberstellung von Ragione und Anima, der beiden konkurrierenden Prinzipien künstlerischen Schaffens, ist in Marattas Bildfindung unmittelbar zum Ausdruck gelangt. Über die von links unten nach rechts oben geführte Bilddiagonale werden die in ihre Studien versunkenen Gelehrten zu den am Himmel schwebenden Grazien in Opposition gesetzt. Im Zuge dieser kunstdiplomatischen Kontextualisierung klärt sich nun auch die noch immer offene Frage nach der Bedeutung des hinter der Wolkenbank der Grazien verborgenen Standbildes, bei welchem es sich um eine Darstellung von Minerva/Pallas Athene, der Göttin der Weisheit und Schutzherrin der Wissenschaften und Künste handeln muss, die seit der Renaissance traditionell Bestandteil von allegorischen Darstellungen der Künste ist.⁸⁶² Denn in der von Missirini dokumentierten Akademiedebatte wird - der von Maratta vorgestellten Szenerie entsprechend - der Unterscheid zwischen dem Prinzip der Pallas/Minerva (Sapientia) und dem Prinzip der Grazien (Grazia) eindrucksvoll mit Hilfe der Gegensatzpaare „Cuore“ und „Mente“, bzw. „Anima“ und „Intelletto“ hergeleitet.⁸⁶³ Im Hintergrund der Szene tritt uns somit die an dieser Stelle offenbar nahezu bedeutungslos gewordene Göttin der Weisheit und eben nicht, wie von Winner vorgeschlagen, die Personifikation der „Idea della Bellezza“ oder aber einer „Venus-Charita“ entgegen.⁸⁶⁴

861 Bellori hat für die nicht überlieferte Zeichnung „Senza le Grazie è indarno ogni fatica“ angegeben, während auf dem Kupferstich und dessen Vorzeichnung an dieser Stelle „Senza di noi ogni fatica è vana“ zu lesen ist.

862 Vgl. u.a. Eschenburg, 2001, S. 192-205; Lee, 1996, S. 20ff.. Bereits Kutschera-Woborsky hatte das wolkenverhangene Standbild als eine Darstellung Minervas/Pallas Athenes gedeutet, jedoch ohne die konkrete kunstpolitische Aussage des Blattes zu erschließen, vgl. Kap. VI.1.1..

863 Missirini, 1823, S. 146.

864 Vgl. Kapitel VI.1.1., sowie Winner, 1992 b, S. 536 und Winner, 1993, Bd. 2, S. 278.

Hatte neben den fehlenden Attributen vor allem die visuelle Opposition, in welcher Maratta die Grazien vor dem geradezu in Bedeutungslosigkeit versinkenden Standbild in Szene gesetzt hat, beide Lesarten Winners unschlüssig erscheinen lassen, so findet nun gerade diese bildliche Gegenüberstellung in den beiden gegenläufigen, durch Minerva (Pallas Athene) und die Grazien personifizierten Kunstvorstellungen ihre unmittelbare Entsprechung. Allein aufgrund des akademisch-kunsttheoretischen Kontextes, der Parallelisierung zum Standbild des Tugendhelden Herkules sowie der visuellen Opposition zu den Grazien, konnte darüber hinaus die durch ihre bodenlange Gewandung charakterisierte Nischenfigur, von den kunstsinnigen Zeitgenossen Marattas als das Standbild Minervas entschlüsselt werden.

Anders als Pietro Testa, welcher in Auseinandersetzung mit den damaligen Protagonisten der römischen Akademie in seinem *Liceo* noch für eine umfassende wissenschaftliche Bildung des Malers eingetreten ist, stellt Maratta eben nicht mehr Minerva, sondern die Grazien ins Zentrum seiner Akademieszene und versucht diese neuartige visuelle Positionierung durch die geheimnisvolle Überblendung beider antiken Instanzen zu betonen. Marattas autoreferentielle Bildfindung ist nicht einfach nur ein visuelles Plädoyer für die zentrale Bedeutung der künstlerischen Grazia im Sinne einer besonderen Anmut und Erhabenheit des Dargestellten, sondern darüber hinaus eine deutliche Zurückweisung des künstlerischen Anspruches auf Erlangung umfassender wissenschaftlicher Weisheit. Somit gibt Maratta in seiner in Auseinandersetzung mit den Lehren der französischen Académie Royale entwickelten Kunstakademie der Grazia den Vorzug vor der durch Minerva repräsentierten Sapientia. Jene wissenschaftskritische Haltung gelangt nicht nur im Zielpunkt der Komposition bzw. des künstlerischen Werdeganges zum Ausdruck, sondern wird bereits im Vorder- und Mittelgrund durch das dreifache „tanto che basti“ vorbereitet. Maratta erklärt also mit der Grazie gerade jenen Aspekt künstlerischen Schaffens zum zentralen Bildgegenstand seiner Komposition, welcher der zeitgenössischen Debatte entsprechend die italienische Kunstauffassung von der rationalen Auffassung Frankreichs unterscheidet und versucht sich somit gegen die noch junge akademische Tradition Frankreichs zu verteidigen.

Oswald Kutschera-Woborsky jedoch hat in seiner Analyse des Maratta-Blattes überraschender Weise gerade zur Betonung von kunstpolitischen Gemeinsamkeiten auf

die Verbindung zwischen der römischen und der Pariser Akademie hingewiesen.⁸⁶⁵ Das Verhältnis zwischen der Accademia di S. Luca und der Académie Royale muss allerdings in Anbetracht der zunehmenden Machtstellung, welche die französische Académie Royale durch den Zusammenschluss mit der römischen Accademia di S. Luca im Jahr 1676 auszubauen beginnt,⁸⁶⁶ auch von wachsender Konkurrenz geprägt gewesen sein. Aus diesem Grund soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, welche Lehren bzw. kunsttheoretischen Überzeugungen der französischen Akademie schließlich den Anstoß für die bereits erläuterte verbale und visuelle Verteidigung der Grazia auf Seiten der römischen Akademie geliefert haben.

Das Spannungsverhältnis zwischen den Hofmalern und den zünftisch organisierten Malern, welche immer wieder die Rechte der Hofkünstler zu ihren Gunsten einzuschränken versuchten, hatte in Frankreich schließlich 1648 zur Gründung der Académie Royale geführt und sollte für die Organisation und Ausrichtung der Institution fortan prägend sein.⁸⁶⁷ Charles Le Brun hat seine Position innerhalb der Pariser Académie Royale bis in die 1670er Jahre, als er von Jean-Baptiste Colbert, dem Protektor der Akademie, zu deren Präsidenten ernannt wurde, kontinuierlich ausgebaut und schließlich im Bündnis mit dem französischen Minister Colbert eine Machtkonzentration vorangetrieben, welche die königliche Kunstakademie weitestgehend in die Zentralisierungsbestrebungen des absolutistischen Staates einzubeziehen versucht.⁸⁶⁸ Gleichzeitig galt es sich gegenüber den Ausbildungsbedingungen der Zunftmaler abzugrenzen und die intellektuellen Qualitäten der Künste zu untermauern, was eine zunehmende Theoretisierung und Systematisierung des Lehrbetriebes zur Folge hatte, zu dessen Fächerkanon neben dem Zeichnen nach der Antike und dem lebenden Modell, mathematisch-naturwissenschaftliche Vorlesungen in Anatomie, Geometrie, Proportionslehre und Perspektive zählten.⁸⁶⁹ Auch die in den Statuten von 1655

865 Vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 22-23: „Schon Marcel hat bemerkt, dass Marattas Kunst manche Ähnlichkeiten mit den Bestrebungen Charles Lebruns aufweise [...]. Courajod hat das geistreiche Wort ausgesprochen, dass dem absoluten Herrschertume Ludwigs XIV. die absolute Kodifizierung des akademischen Lehrbetriebes entsprach, die in der Gründung der Pariser Akademie [...] zum Ausdruck kam. [...] Wichtig ist nur, wie gemäß diesem Wunsche nach der Schaffung einer dogmatischen Grundlage und einer dogmatisierenden Ausbildung des Lehrbetriebes die einzelnen Akademien der verschiedenen Länder miteinander in rege Fühlung und wechselseitigen Gedankenaustausch traten. [...] Die große Bedeutung der Accademia di Francia in Rom war das Sprachrohr, durch das diese Verbindungen auf das wirksamste gepflogen wurden. Ja wir wissen sogar, daß Carlo Maratta und Domenico Guidi, denen der französische König den Titel >peintre et sculpteur du Roi< verliehen hatte, eine Art Oberaufsicht über die Accademia di Francia eingeräumt erhalten hatten.“

866 Vgl. Smith, 1993, S. 17-25.

867 Vgl. Pevsner, 1973, S. 82ff.; Held, 2001, S. 20ff..

868 Vgl. Held, 2001, S. 33f.; Pevsner, 1973, S. 87f..

869 Vgl. Pevsner, 1973, S. 92; Olmstead Tonelli, 1984, S. 100ff.; Held, 2001, S. 36.

festgehaltene Entscheidung, monatliche Vorlesungen abzuhalten, war vorrangig jenen Differenzierungsbestrebungen gegenüber den zünftisch organisierten Malern und Kunsthandwerkern geschuldet und sollte bis zum mehrfachen Eingreifen Colberts in den 1660er Jahren jedoch an ihrer praktischen Umsetzung scheitern.⁸⁷⁰ Nachdem Colbert den Vorschlag gemacht hatte, jeden Monat ein anderes Gemälde aus der Sammlung des Königs zu besprechen und fortan auf der Abhaltung von Vorlesungen bestand, eröffnete Le Brun schließlich am 7. Mai 1667 mit einem Beitrag zu Raffaels Gemälde des *Hl. Michael* die letztlich in unregelmäßigen zeitlichen Abständen vom Präsidenten und den Professoren der Akademie abgehaltene Folge der *Conférences*.⁸⁷¹ Diese unterschieden sich von den erstmals durch Zuccari in der römischen Accademia di S. Luca Ende des 16. Jahrhunderts eingeführten kunsttheoretischen *conversazioni virtuose* dahingehend, dass es sich hierbei eben nicht um ein Mittel zum Meinungsaustausch unter Künstlerkollegen im Sinne eines reflektierten Verständis der eigenen Profession gegandelt hat, sondern vielmehr um ein Mittel zur doktrinären Unterweisung von Kunstschülern in den grundlegenden Disziplinen künstlerischer Praxis.⁸⁷² Somit vermag es also kaum zu überraschen, dass die lehrsatzmäßigen Ergebnisse dieser Vorlesungen auf Wunsch von Colbert gesammelt und von Henri Testelin, dem Sekretär der Akademie, in einem lehrbuchartigen Kompendium zusammengefasst wurden, welches den einzelnen Akademiediskursen jeweils eine Schautafel mit einem komplexen Regelkanon zur Seite gestellt hat.⁸⁷³ Diese Zusammenfassung der ersten sieben *Conférences* wurde 1681 auch der römischen Accademia di S. Luca im direkten Vorfeld zur beschriebenen Grazia-Debatte überreicht und muss nicht nur aufgrund der zeitlichen Abfolge, sondern auch der einleitenden Worte Missirinis als Auslöser derselben verstanden werden.⁸⁷⁴

Während die sechste Vorlesung Poussins Gemälde der *Mannalese* gegolten hat, das aufgrund des Nebeneinander von Freude und Angst des israelischen Volkes die Frage nach der alttestamentarischen Texttreue und der in Aristoteles' *Poetik* geforderten Einheit von Zeit und Handlung heraufbeschwor, welche auf den bekannten Horazschen Vergleich von Malerei und Dichtung aufbauend auch auf Werke der bildenden Kunst

870 Zu den Vorlesungen der französischen Akademie vgl. im Folgenden Olmstead Tonelli, 1984, S. 103f.; Held, 2001, S. 39ff. und S. 43ff.

871 Vgl. Held, 2001, S. 40-41.

872 Vgl. Mahon, 1947, S. 187-189; Pevsner, 1973, S. 93; Olmstead Tonelli, 1984, S. 100f. und S. 103.

873 Vgl. Pevsner, 1973, S. 94; Held, 2001, S. 44; Testelin, 1696; Testelin, 1688. Testelins Manuskript wurde bereits am 30. März 1680 der Pariser Akademie vorgelegt, vgl. Procès-verbaux de L'Académie royale, 1878, Bd. 2, S. 164.

874 Vgl. Missirini, 1823, S. 144 – 145.

angewendet wurde,⁸⁷⁵ wird in der siebten Vorlesung mit der *Blindenheilung* ein weiteres Werk Poussins ebenfalls mit Blick auf die Erfüllung verschiedener malerischer Grundprinzipien wie Komposition, Proportion, Farbe, Licht und Ausdruck von Leidenschaften analysiert.⁸⁷⁶ Der *peintre philosophe* Poussin ist 1642 gemeinsam mit Chales Le Brun ein zweites Mal nach Rom gereist und dort schließlich bis zu seinem Tod im Jahr 1665 tätig gewesen. Alle künstlerischen Entscheidungen versuchen die Vorträge Schritt für Schritt nachzuvollziehen und auf diese Weise eine lückenlose rationale Determination künstlerischen Schaffens - immer von der grundlegenden Historie ausgehend - zu belegen und somit eine rationale Durchdringung von Malerei zu erreichen.⁸⁷⁷ Der nach festen Beurteilungskriterien vorgehende, auf Regeltreue und Rationalität basierende Kunstdiskurs der französischen Akademie gelangt schließlich auch in Roger de Piles 1708 publizierter Schrift *Balance des Peintres* besonders pointiert zum Ausdruck: Der Autor versucht alle berühmten Maler anhand von Punktzahlen zwischen 0 und 80 entsprechend ihrer Fähigkeiten in den Bereichen Komposition, Ausdruck, Zeichnung und Farbe zu bewerten.⁸⁷⁸ Gerade in jenen Jahren also, als Maratta die graphische Umsetzung der *Scuola* durch Nicolas Dorigny in Auftrag gegeben haben muss und somit seinen zeichnerischen Entwurf einer kunsttheoretisch interessierten Öffentlichkeit zugänglich machen wollte, haben die bereits zur Entstehungszeit der Zeichnung einsetzenden Rationalisierungstendenzen in der französischen Kunst ihren Höhepunkt erreicht.

Wie die oben zitierte Äußerung Morandis deutlich macht, waren die Mitglieder der Accademia di S. Luca offenbar darüber enttäuscht, dass die *Conférences* der Académie Royale über die Analyse einzelner Kunstwerke nach bestimmten Gestaltungskriterien hinaus, eine Aussage zu einem diesen Einzelkriterien übergeordneten Charakteristikum von Malerei schuldig geblieben sind. Die römischen Maler streben neben der Beherrschung der künstlerischen Einzeldisziplinen (Perspektive, Proportion, Zeichnung, Farbgebung usw.) nach jener irrationalen Qualität der „Grazia“, wie sie in besonderer Weise die Werke Raffaels auszeichnet. Dass die Akademie als Lehranstalt sich jedoch zugleich mit der Anerkennung jenes irrationalen Momentes schwer getan hat, welcher

875 Vgl. Stumpfhaus, 2007, S. 76ff.; Held, 2001, S. 92-105. Für eine Abschrift sowie eine deutsche Übersetzung der *Conférences* vgl. Held, 2001, S. 233-421.

876 Vgl. Missirini, 1823, S. 145; Held, 2001, S. 106-112 und S. 212.

877 Vgl. Stumpfhaus, 2007, S. 76ff.; Held, 2001, S. 92-105. Für eine Abschrift sowie eine deutsche Übersetzung der *Conférences* vgl. Held, 2001, S. 233-421.

878 Vgl. Pevsner, 1973, S. 94.

als eine deutliche Absage an die Lehrbarkeit von Kunst verstanden werden musste, kommt nach Missirini gerade an folgender Stelle der Grazia-Debatte deutlich zum Ausdruck:

„ [...] onde si scorge in quanto conto abbiano gli artisti ad avere la grazia, e quanto istudiarsi per procacciarsela: [...] imperciocchè la grazia più possente sta riposte nell'anima, e nella sua enunciazione con bell'atto. Con questo studio il gran Raffaello ottenne una grazia divina. Interruppe allora il vecchio Bellori il ragionamento, e disse, che il famoso Apelle si content di cedere ad Anfione nella disposizione, ad Asclepiodoro nelle misure, e proporzioni, a Protogene in alter parti dell'arte, ma a se stesso, come sua propria la grazia inestimabile, e divina riserbò! [...] Questo sol fece, soggiunse il Morando, perchè gli era nato colle grazie in petto che chi vuole isforzare la ritrosia della natura corre nella maniera, ed invece d'essere grazioso diventa smorfioso: e Raffaello ebbe questo anche di suo proprio, che ove gli altri a significare la grazia si attenero alle fisionomie e il movimento delle Figure, egli l'esprime in ogni minima parte della tavola, [...]”⁸⁷⁹

Versucht man also Morandis und Belloris Vorstellung von „Grazia“ zusammenzuführen, so ist es prinzipiell möglich, sich über das Studium von Figuren und Handlungsmotiven, eine grundsätzliche Vorstellung der „Grazie“ anzueignen und aus diesem Formpotential gegebenenfalls auch mit viel Mühe eine eigene, anmutige Schöpfung zu generieren. Die vollkommene „Grazie“ aber, welche eben nicht nur in einem einzelnen Bildelement aufscheint, sondern von welcher das gesamte Gemälde in all seinen Einzelheiten getragen wird, bleibt jenen von Geburt und somit letztlich göttlich inspirierten Ausnahmepersönlichkeiten wie Raffael und Apelles vorbehalten, die sich eben nicht nur durch ein besonders eifriges Studium, sondern darüber hinaus durch eine metaphysische Inspiration d.h. einen besonderen künstlerischen „Genio“ auszeichnen.

Maratta hat dieses Nebeneinander von aktivem und passivem Erwerb der künstlerischen „Grazia“ ebenfalls in seine *Scuola del Disegno* übertragen, wenn er im Hintergrund das Studium nach den Meisterwerken der Antike neben die himmlische Erscheinung der Grazien rückt. Zwischen beiden Figurengruppen gewährt Maratta darüber hinaus den Ausblick auf die bedeutungsvoll in Szene gesetzte, verlöschende Kerze. Diese kann in diesem Kontext nun erstmals auch über den Vergleich mit Ripas Sapientia-Personifikation, welche eine brennende Öllampe trägt, als Sinnbild des verloschenen „Lume dell'intelletto“ und damit als Verweis auf die Beschränktheit des menschlichen Verstandes bzw. des rationalen Erkenntnisvermögens gelesen werden.

Mit Hilfe der verloschenen Kerze also ist es Maratta auch im Medium des Bildes gelungen, jenen von Bellori beschriebenen,⁸⁸⁰ und für die erfolgreiche Kunstausbübung

⁸⁷⁹ Missirini, 1823, S. 146.

⁸⁸⁰ Vgl. Bellori, 1976, S. 631.

grundlegenden Unterschied zwischen den im akademischen Sinne lehrbaren künstlerischen Disziplinen und jener irrationalen Gabe, welche den fleißigen vom wahren Künstler unterscheidet, erfahrbar zu machen. Dass das Licht auch im kunsttheoretischen Kontext stets mit dem praktischen Studium der Zeichnung und Malerei verbunden worden ist, während das Dunkel und die Nacht mit Irrationalität und Phantasie in Zusammenhang gebracht wurde, zeigt unter anderem Enea Vicos um 1545 entstandener Kupferstich der *Akademie des Baccio Bandinelli* (Abb. 58). Einem unter dem Schein einer Öllampe nach dem Modell arbeitenden Zeichner am linken Bildrand wird ein die Augen verschattender, vom Objekt und vom Licht abgewandeter Künstler im Moment des geistigen Konzipierens gegenüber gestellt.⁸⁸¹

Dass Maratta mit seiner Bildlichkeit des Lichtes demnach durchaus auf eine gewisse kunsttheoretische Tradition zurückgreifen konnte, belegt auch die Maratta-Vita Giovan Pietro Belloris. Über Maratta, welcher in jungen Jahren die Tage mit dem intensiven Studieren der Werke Raffaels verbracht und sich darüber hinaus durch einen enormen nächtlichen Schaffensdrang ausgezeichnet haben soll, ist in diesem Zusammenhang folgendes zu lesen:

„[...] ricominciava tosto le vigilie della **notte con essercitar l'ingegno nelle proprie invenzioni**, ch'andava componendo facendone i schizzi e disegni; studio veramente opportuno e necessario a chi vuol essere pittore e stabilirsi nell'arte; nel qual trattenimento senza avvedersene prolongava l'ora con gran piacere **in quel silenzio notturno nel produrre le bellissime idee che traeva dalla mente già <ricca> d'ogni più bella forma**. In tale applicazione fermavasi egli sì lungamente che il più delle volte si dimenticava di porsi a giacere, e senza avvedersene disegnando improvvisamente s'addormiva e dormendo parevali disegnare ancora, cadendoli di mano il toccalapis e talvolta restando senza lume abbandonato dalla lucerna, ed avveniva che domandandogli il fratello che cosa ei facesse, rispondeva in sogno: <lo disegno>. <Come disegni?>, diceva Bernabeo, <se il lume è spento?>. Allora Carlo s'accorgeva di dormire e del suo veneggiamento maravigliandosi di se stesso [...].“⁸⁸²

Während also das Studium bei Tage und Licht durch das Zeichnen nach dem Objekt bzw. Modell beherrscht wird, gehört die Nacht allein dem Zeichnen nach der Phantasie bzw. allein jenem teils irrationalen geistigen Schaffensprozess, welchen Maratta in jenem an die verloschene Kerze anschließenden, von den Grazien dominierten Bereich der *Scuola* zur Darstellung gebacht hat. Jedoch bleibt auch - nachdem nun sowohl die Bedeutung der wolkenverhangenen Nischenfigur als auch der verloschenen Kerze im Kontext der zeitgenössischen Kritik an der Pariser Académie Royale erstmals erschlossen werden konnte - die Bedeutung der diskutierenden Philosophengruppe für den heutigen

⁸⁸¹ Vgl. Pfisterer, 2007, S. 111f..

⁸⁸² Bellori, 1976, S. 576.

Betrachter weiterhin im Unklaren. Und so bleibt zu fragen, ob womöglich auch für dieses Bildelement im Zuge der aufgezeigten Grazia-Debatte und den Abgrenzungsversuchen zur noch jungen, aber ausgesprochen ambitionierten französischen Akademie ein adäquater Deutungsansatz aufgezeigt werden kann.

Maratta, der bereits in seiner ersten Amtszeit als Principe (1664-1667) durch die Ergänzung der Statute für stärkere Kollegialität unter den Akademikern eingetreten ist,⁸⁸³ wird als eloquente und besonders diskursfreundige Person beschrieben, welche stets den fachlichen Austausch mit seinen Künstlerkollegen schätzte („Era eloquente e molto si compiaceva favellar cogli amici [...]“, „ameno e saporito ne`discorsi“).⁸⁸⁴ Als Luigi Scaramuccia im Jahr 1666 schließlich das Manuskript seiner kunsttheoretischen Schrift *Le finezze de`penelli italiani* Carlo Maratta und der Accademia übergibt, und die im Text durch lange Ausführungen verwässerten Regeln schließlich zu einem Kanon von zweiunddreißig Punkten mit Ratschlägen für das künstlerische Leben zusammengefasst werden,⁸⁸⁵ wird unter Punkt 7 ebenfalls auf die zentrale Bedeutung des Diskurses für eine positive künstlerische Entwicklung hingewiesen: „Usa conferenze d`arte co`migliori, che il circolo ti tornerà in bene.“⁸⁸⁶ Maratta, welcher im Jahr 1664, dem Vortragsjahr von Belloris *Idea*, erstmals das Amt des Principe begleitet hat, versucht in seiner Amtszeit an die Diskurs-Tradition der akademischen Anfangsjahre unter Federico Zuccari anzuknüpfen,⁸⁸⁷ und auch in den Augen Belloris sollte sich die Akademie durch kunsttheoretische Debatten als eine Art Gegenentwurf zur stärker monologischen Vortragskultur der akademischen Anfangsphase auszeichnen.⁸⁸⁸ Nach Missirini hat Bellori im Jahr 1675 von Salvator Rosas verbalem Eintreten für die Verbindung von Maler- und Philosophendasein bestärkt eine lebendigere Diskussionskultur unter den römischen Akademikern eingefordert.⁸⁸⁹

883 Vgl. Missirini, 1823, S. 120.

884 Vgl. Missirini, 1823, S. 121.

885 Vgl. Giubbini, 1965, S. 8; Missirini, 1823, S. 121-122.

886 Missirini, 1823, S. 121.

887 Vgl. Roettgen, 1999, S. 309 ff. und S. 314.

888 Vgl. Cipriani, 2000, Bd. 2, S. 481.

889 Vgl. Missirini, 1823, S. 132-133: „[...] l'eloquente Bellori insistesse pur anche per ricondurre le dispute sulle materie Artistiche a pratica più diligente, e ch'ei rinnovò suoi ragionamenti con quella sua copiosa facondia che recata sempre sul bello ideale tenea di spiriti intelletti; alla quale deliberazione non pocho concorrevano il continuo gridar che faceva Salvator Rosa, già allora sugli ultimi anni della vita; ognuno avea in bocca que`suoi versi. *Tutto Pittori è il Mondo, e pur fra tanti / Non saran duo nell'infinito coro, / Che non sian delle lettere ignoranti. / Filosofo, e Pittore fu Metrodoro, E i costumi, e i colori sapeva correggere, / E scrisse l'arte in versi Apollodoro: / Questo Mestiero ognun corre ad eleggere; e di costor che a lavorar si accinsero, / Quattro quinti ancor più non sanno leggere.* [...] Le dispute che in quell'anno si fecero per alcuni Accademici sulle cose dell'arte furono molte, e grandi, che il vigore rientro negli animi, [...] Indi si dispute sulla propozione: sul modo di porre in prospettiva i bassi rilievi: sulla necessità di un perfettissimo, e divino disegno nella Scultura: sul buon giudizio di evitare li scorci: sulla semplicità: sulle parti conenute necessariamente nell' arte: e sull'inganno necessario alle arti stesse: argomenti sottili, e curiosi: ma le carte di quei

Rosas provokante Kritik am Illiteratentum und der mangelnden Bildung der Maler, wie sie in den Versen seiner Satire *La Pittura*⁸⁹⁰ zum Ausdruck gebracht wird, soll also dazu beigetragen haben, dass theoretische Diskussionen als sinnvolles Element der akademischen Ausbildung erkannt und befürwortet wurden. Hatten die unter dem Prinzipat Federico Zuccaris in zweiwöchigem Turnus anberaumten kunsttheoretischen Vorträge, welche aufgrund ihres hohen Abstraktionsgrades damals nur wenig Interesse unter den Akademikern hervorriefen und bald wieder vernachlässigt wurden,⁸⁹¹ noch als Einstieg und Grundlage des von Zuccari geschätzten theoretisch-philosophischen Gedankenaustausches gedient, so scheinen die römischen Akademiker in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen ausschließlich diskursiven Meinungs Austausch gesucht zu haben. Auch Platon hatte - wie bereits erwähnt - in seinem Dialog *Phaidros* die Vorstellung kritisiert durch Schriften die Wahrheit hinreichend lehren, oder eine Kunstfertigkeit (*technê*) auf schriftlichem Wege vermitteln bzw. erwerben zu können und gibt dem Dialog zwischen einem geübten Dialektiker und einer „geeigneten Seele“ den Vorzug vor einer Unterweisung in Monologform.⁸⁹²

Während in Rom also hinsichtlich der theoretischen Bildung der Künstler der Gedankenaustausch unter Kollegen und somit letztlich der freie wissenschaftliche Diskurs als grundlegender Bestandteil der akademischen Ausbildung aufgefasst worden ist, wird von der französischen Akademie gerade das gegenläufige Prinzip vertreten, welches die monologische Unterweisung der *Conférences* und die Ableitung fester Lehrsätze ins Zentrum des akademischen Interesses rückt.⁸⁹³ Die Philosophengruppe erinnert durch das Aufzählen der Argumente an Rosas Radierung der *Akademie des Platon*, mit welcher der gebürtige Neapolitaner für seinen stoischen Künstler-Philosophen ebenfalls einen dialogartigen Austausch und das fortwährende Abwägen von Argumenten eingefordert hatte. Auch Maratta also wendet sich gegen kunsttheoretischen Dogmatismus und begreift den theoretischen Diskurs als Mittel sich dem künstlerischen Ideal der *Grazie* soweit wie möglich anzunähern. Nicht also das

ragionamenti si sono perdute.”

890 Vgl. Rosa, 2007, S. 206-207: „**Philosoph und Maler war Metrodorus**, der wusste die Sitten wie die Farben zu kritisieren, und Apollodorus schrieb in Versen über die Kunst; alle Welt will sich auf das auf dieses Metier werfen, aber von denen, die es betreiben, können vier Fünftel, bei Gott, nicht lesen!“

891 Vgl. Olmstead Tonelli, 1984, S. 103; Goldstein, 1996, S.32; Roettgen, 1999, S. 309ff..

892 Vgl. Geiger, 2009, S. 379 und S. 383.

893 Für eine Mitschrift der Vortragstexte zu den ersten sieben *Conférences* vgl. Held, 2001, S. 233-401. Zur Regelorientiertheit der französischen Akademie vgl. Anm. 872 sowie André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes avec les des Architectes*. À Trévoux. Paris 1725 /ND Farnborough 1967 [Erstausgabe Paris 1666-88], Bd. 5, S. 307, zitiert nach Held, 2001, S. 246.

Anwenden von festen Regeln und Lehrsätzen führt auch Maratta zur wahren Kunst, sondern diese ist vielmehr das Produkt aus dem philosophengleichen Dialog über theoretische Fragestellungen und dem andauernden Abwägen von Für und Wider, welches schließlich nur durch das Zutun der Grazia zur Perfektion führen kann. Maratta hat also anders als Pietro Testa, der im *Liceo della Pittura* die rechte und linke Bildhälfte noch gleichwertig ins Bild gesetzt hatte, die Wissenschaftsbereiche der theoretischen Philosophie, d.h. die mathematisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen, dem Dialog und damit der praktischen Philosophie untergeordnet. Das dialektische Prinzip des philosophischen Dialoges also vermag es nach Marattas Überzeugung den Künstler am nächsten an das Ideal der Grazia heranzuführen und wird aus diesem Grund über die Dreiergruppe der argumentierenden Philosophen mit den über den Wolken schwebenden Grazien parallelisiert.

Zusammenfassend bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass Maratta in seiner *Scuola del Disegno* ein ausdrucksstarkes visuelles Plädoyer für die kunsttheoretischen Überzeugungen der Accademia di S. Luca formuliert, mit welchem er die Rationalisierung und Dogmatisierung sowie den wachsenden kunstpolitischen Anspruch der Pariser Académie Royale zurückzuweisen sucht. Maratta hat in seiner Bildfindung für den Marchese del Carpio die aktuelle Grazia-Debatte der römischen Akademie in eine komplexe Bildfindung überführt, welche gegen den Glauben an eine vollkommene Rationalisierung des künstlerischen Schaffensprozesses ins Feld zieht, und aus diesem Grund eben nicht Sapiencia in Form der antiken Weisheitgöttin Minerva, sondern das irrationale Prinzip der Grazia zum Zielpunkt allen künstlerischen Strebens erklärt. Dass diese kunstpolitische Positionierung auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts für Maratta nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hatte, erklärt die deutlich spätere graphische Umsetzung der zeichnerischen Inventio.

Warum allerdings sowohl die Bildunterschrift der *Scuola* als auch die zeitgenössische Beschreibung Belloris keinerlei Hinweis auf die anti-französische Stoßrichtung des Blattes beinhalten, erscheint unklar. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben sowohl Maratta als auch Bellori⁸⁹⁴ das entsprechende Grundlagenwissen um die in der Bedeutung der Grazie begründeten Differenzen zwischen der römischen und der Pariser Akademie bei ihren kunstinteressierten Zeitgenossen als selbstverständlich vorausgesetzt und

894 Vgl. Bellori, 1976, S. 629.

entsprechende schriftliche Verweise nicht nur als überflüssig, sondern auch im kunstpolitischen Sinne als undiplomatisch erachtet.

Bellori hat seine 1672 erschienenen *Vite de`pittori, scultori et architetti moderni* dem Minister und Protektor der französischen Akademie Jean-Baptiste Colbert gewidmet,⁸⁹⁵ welcher nach der offiziellen Verbindung beider Akademien seine Zuständigkeit auch auf die römische Kunstakademie ausweiten sollte.⁸⁹⁶ Der Austausch unter den Akademien und ihren Künstlern war rege und vor allem die römische Accademia di S. Luca ist wiederholte Male in den Genuss von großzügigen Geldgeschenken von Seiten der Académie Royale gekommen.⁸⁹⁷ Auch Maratta etwa hat gerade um 1680 einen Auftrag von Minister Colbert im Namen des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV. erhalten, woraufhin er mit dem Titel „Pintre du Roi“ ausgezeichnet worden ist.⁸⁹⁸ So überrascht es also nicht, dass man die in der römischen Kunstwelt ausgesprochen einflussreichen Franzosen⁸⁹⁹ nicht offen attackieren und sich auf diese Weise gegebenenfalls lukrative Aufträge oder öffentlichkeitswirksame Ehrungen entgehen lassen wollte. Zudem hat Maratta die Zusammenarbeit beider Kunstakademien, die ursprünglich aus einer ähnlichen Interessenlage hinsichtlich der Systematisierung der künstlerischen Ausbildung hervorgegangen war⁹⁰⁰ und ihm darüber hinaus die Möglichkeit bot, die klassizistische Position an der römischen Akademie dauerhaft gegenüber dem hochbarocken Überschwang der Cortona-Nachfolge zu stärken,⁹⁰¹ keineswegs grundsätzlich in Frage gestellt.

Auch von Sébastien Leclerc, einem der produktivsten französischen Kupferstecher des 17. Jahrhunderts, Günstling Charles Le Brun und seit 1672 Mitglied der Académie Royale,⁹⁰² ist uns ein Akademie-Stich überliefert. Das um 1698 entstandene Blatt, welches den Titel *L'Academie des sciences et des beaux arts* trägt und dem französischen König gewidmet ist, zeigt die Bildenden Künste im Kontext eines nahezu ausschließlich den empirischen Naturwissenschaften gewidmeten Wissenschaftspanoramas. Dieses versucht die Bedeutung all jener empirischen Disziplinen zu betonen, die im

895 Vgl. Bellori, 1976, S. 3.

896 Vgl. Missirini, 1823, S. 140 und S. 142.

897 Vgl. Smith, 1993, S. 21 und S. 24.

898 Vgl. Rudolph, 2000, Bd. 2, S. 457.

899 Dieser gelangte verstärkt in den 1670er Jahren unter anderem in den Prinzipaten Charles Errards (1672) und Charles Le Brun (1676 und 1677) in der römischen Accademia di S. Luca zum Ausdruck, vgl. Goldstein, 1996, S. 45f.

900 Vgl. Goldstein, 1996, S. 45f.; zu den erneuten Systematisierungstendenzen des akademischen Zeichenunterrichtes unter Maratta vgl. Goldstein, 1978, S. 1-16.

901 Vgl. Smith, 1993, S. 20. Zur zeitgenössischen Opposition zwischen einem klassizistisch-reduzierten und einem dramatisch-überschwänglichen Malstil in Rom vgl. Wittkower, 1980, S. 321-339.

902 Vgl. Préaud, 1996, Bd. 19, S. 33-34.

absolutistischen Frankreich zunehmend gefördert wurden und in der 1666 gegründeten Académie des Sciences einen besonderen Schwerpunkt bildeten (Abb.131).⁹⁰³ Neben Geometrie und Perspektive hat Leclerc, welcher an der Académie Royale diese mathematischen Disziplinen unterrichtet hat,⁹⁰⁴ in diesem Zusammenhang mit Anatomie und Zoologie sowie Numismatik und Heraldik Wissenschaften aufgenommen, welche traditionell nicht zu den freien Künsten gerechnet werden, deren Kenntnisse jedoch für die Ausübung der bildenden Künste grundlegend sind. Während jene Hilfswissenschaften der Malerei im Vordergrund zur Darstellung gelangt sind, zeigt sich die Malerei in der zentralen Säulenkollonade des Hintergrundes, der in einzelnen Figuren und - wie von Barbara Eschenburg betont - durch die kollonadengesäumte Hofanlage kompositionell auf Testas *Liceo della Pittura* Bezug zu nehmen scheint. Leclercs Kupferstich feiert die Aufnahme der bildenden Künste unter die Wissenschaften und verleiht damit anscheinend nicht allein einem wissenschaftlich-rationalem Fortschrittsglauben Ausdruck, sondern inszeniert offenbar zugleich die Vorrangstellung der Malerei, welche zahlreiche andere Disziplinen zur erfolgreichen Ausübung der eigenen Profession beherrschen muss, während die anderen Wissenschaften (z.B. Perspektive, Anatomie und Astronomie) wiederum für die Ausübung ihrer Profession auf die Kunst der Zeichnung angewiesen sind. Die kunsttheoretische Aussage des französischen Akademikers Leclerc also erinnert an die im ersten Kapitel vorgestellte Position Federico Zuccaris, welche aus ähnlichen Gründen eine Vorrangstellung der Malerei unter den freien Künsten eingefordert und in der oberen Hälfte seines *Lamento della Pittura* (wohl 1572) zum Ausdruck gebracht hat.

Leclercs Kupferstich demonstriert also exemplarisch, dass es der 85 Jahre nach der Florentiner Accademia del Disegno und 55 Jahre nach der römischen Accademia di S. Luca gegründeten Académie Royale in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch vorrangig darum ging, den noch jungen Status der Malerei als freier, vom mittelalterlichen Zunftzwang enthobener Kunst zu behaupten. Im Gegensatz dazu konnte Maratta - auf eine mehr als hundertjährige Akademieggeschichte in Italien zurückblickend - in seinem zwischen 1677 und 1682 entstandenen Entwurf zur *Scuola del Disegno* deutlich über jene legitimierende Haltung Leclercs hinausgehen und die auch in Italien vielfach verabsolutierten empirisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen der Malerei

903 Zu Leclercs Akademie-Stich vgl. Eschenburg, 2001, Kat. Nr. 12, S. 104-105; Préaud, 1983, S. 73-81.

904 Vgl. Préaud, 1983, S. 74.

durch das gleich dreifache „tanto che basti“ zugunsten der Grazia in ihre Grenzen weisen.

VI.2.2. Der Maler als skeptischer Philosoph - Marattas *Scuola del Disegno* und Ciceros *Akademische Abhandlungen*. Ein Plädoyer für eine neue Akademie

Auch für die Accademia di S. Luca lassen sich Regeln nachweisen, die für ein erfolgreiches künstlerisches Schaffen dienlich sein sollten. Jedoch beziehen sich diese weniger als etwa in Frankreich⁹⁰⁵ auf die praktische Kunstausbübung, sondern vielmehr auf einen Kanon von Verhaltensratschlägen zur erfolgreichen Ausbildung eines schöpferischen Geistes. Aus dem im Jahr 1666 der Accademia di S. Luca unter der Leitung Marattas übergebenen Manuskript der *Finezze de`pennelli italiani* des 1616 in Perugia geborene Reni-Schülers Luigi Pellegrino Scaramuccia haben die Akademiker einen Kanon von zweiunddreißig „Precetti“ abgeleitet, der den jungen Künstlern auf ihrem weiteren Weg als Anleitung und Richtschnur dienen soll.⁹⁰⁶ Es überrascht an dieser Stelle durchaus, dass neben dem kunsttheoretischen Dialog mit Gleichgesinnten auch noch zahlreiche andere Aspekte vorzufinden sind, die auf eine Rezeption des in der wenig früher entstandenen *Genio*-Folge vorgestellten Künstlerideals hinweisen. Wenn hier etwa unter Punkt 2 „Tienti nella media fortuna“⁹⁰⁷ zu lesen ist sowie der Maler unter Punkt 16 dazu aufgerufen wird, sich allem Weltlichen zu entziehen und sich ohne äußere Störung mit innerer Freude seiner Kunst zu widmen („16. Spogliati d'ogni cosa mondana, e senza perturbatione , con interna allegrezza all'arte tua ti consacra.“) so erinnert dies unweigerlich an Rosas von stoischer aequitas animi geprägte *Genio*-Folge. Zudem wird der Künstler neben jener mentalen Unabhängigkeit des schöpferischen Geistes unter den Punkten 4 und 31 auch noch dazu angehalten, die materielle Abhängigkeit von nur einem Auftraggeber zu meiden bzw. einer durch zahlreiche Ablenkungen charakterisierten Tätigkeit bei Hof aus dem Wege zu gehen („4. Scansa li diviamenti delle corti, ove non si già fatte valente.“; „31. Fuggi la servilità ad un solo: ma si servo dell'arte, e della natura.“). Die Forderung nach geistiger und auch materieller Unabhängigkeit

905 Vgl. André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les Ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes avec les des Architectes*. À Trévoux. Paris 1725 /ND Farnborough 1967 [Erstausgabe Paris 1666-88], Bd. 5, S. 307 und S. 315ff., zitiert nach Held, 2001, S. 246 und S. 254ff.; Goldstein, 1996, S. 43f.

906 Vgl. Giubbini, 1965, S. 8; Missirini, 1823, S. 121-122.

907 Zu den Zitaten aus der Aufstellung der *Precetti* Scaramuccias vgl. im Folgenden Missirini, 1823, S. 121-122 sowie Scaramuccia, 1965, S. 190-210.

wurde auch in Rosas *Genio*-Folge anhand der Personifikation der Freiheit und der diesen allegorischen Aspekt konkretisierenden *Diogenes und Alexander* sowie *Apelles* und *Alexander*-Szene visuell thematisiert. Darüber hinaus wird der Maler den 32 „Precetti“ der *Finezze de`penelli italiani* folgend vor Überheblichkeit gewarnt (5.) und zu Bescheidenheit (30.), täglicher Übung von Geist und Hand (19.) und somit letztlich zur *Sincerità* im Rosaschen Sinne aufgefordert. Ferner soll er belesen sein und in seinen Gemälden literarisch-historische Bildung und gute Sitten zur Schau stellen (9.), er soll einfallsreich sein (23.), seine Kunst in das Zeichen von Semplicità, Grazia und Eleganza stellen (26. und 32.) und sich an den positiven Beispielen anderer und der Natur orientieren (10. und 21.).

Ein Jahr nach Publikation der *Finezze de` pennelli italiani* (Pavia 1674), welche vor allem die stoisch-kynische Ausrichtung hinsichtlich der Seelenruhe („tranquillità dell'animo“⁹⁰⁸) und der Zurückgezogenheit des schöpferischen Geistes („solitudine, ò ritiramento“⁹⁰⁹) mit der Kunstauffassung Rosas und der vermutlich in beiden Fällen vorbildstiftenden Vita Annibale Carraccis⁹¹⁰ gemein haben, wurde der Maler und Kunsttheoretiker Luigi Scaramuccia in die Accademia di S. Luca aufgenommen.⁹¹¹ Laut des Inventars, welches den Besitz Carlo Marattas am 28. April 1712 dokumentiert, hat sich unter der umfangreich verzeichneten Literatur auch ein Exemplar von Scaramuccias *Finezze de`pennelli italiani* befunden.⁹¹²

Mögen also gewisse kunsttheoretische Überzeugungen stoisch-kynischen Ursprungs unter anderem über Werk und Wirkung Salvator Rosas und die Vermittlung Luigi Scaramuccias unter die Mitglieder der Akademie vorgedrungen sein, wie auch Missirinis

908 Scaramuccia, 1965, S. 200.

909 Scaramuccia, 1965, S. 201.

910 Vgl. Kap V.2.4.; Bellori hat den scheuen Charakter Carraccis in seinen Künstlerviten folgendermaßen beschrieben: „Se bene ci restano alcune opere da annotarsi, stimo nondimeno opportuno il riserbale al fine, e divertirci ora a` costumi di questo pittore, invitandoci un sì bell'atto di filosofia nel dispregio de` denari. Con li costumi riferiremo ancora brevemente qualche suo detto, senza però uscir fuori le cose della pittura. Circa li denari dunque non fu egli mai né tenace, né avaro; anzi tanto poco li apprezzava, che tenevali aperti entro la scatola de`colori; in modo che ad ogni uno era lecito provi le mani a suo piacere. Dalla qual cura tenevalo lontano la continua applicazione dell'arte e`l ristoro ch'egli cercava dalle fatiche, senza riflettere alle cose famigliari; come agli uomini di studio spesso volte avviene. Con li denari dispreggiava l'ostentazione così della persona sua, come della pittura, cercando la compagnia di uomini puri e senza ambizione. Fuggiava l'albagia de`cortigiani e della corte, standovi contro sua voglia, con tanta poca apprensione di se stesso, che gli uomini soliti giudicare dall'apparenza non lo avevano in stima. Ond'egli se ne viveva ritirato nelle sue camere co'suoi scolari, spendendo l'ore nella pittura, che solea chiamare la sua Signora. [...] Ma se faremo riflessione all'atre azzioni e detti suoi, riconosceremo in lui un certo umore proprio di filosofo; poiché in tempo di note trovato da birri con un coltello, si lasciò condurre prigioniero senza far parola di esser servitor del cardinal Farnese; del che venendo ripreso, rispose che gli pareva mal dritto che un uomo servisse un altr'uomo.“, Bellori, 1976, S. 81-83.

911 Vgl. Giubbini, 1965, S. 9.

912 Vgl. Bershad, 1985, Documenti, S. 82. Scaramuccias Text ist dort unter dem Titel „Le Finezzo de penelli Italiani“ verzeichnet.

Ausführungen im Zusammenhang mit dem Entschluss zur Wiederbelebung des akademischen Diskurses im Jahr 1675 nahelegen,⁹¹³ so lässt sich auf diese Weise allein der moralisch-geistige Anspruch erklären, den die Akademie Scaramuccias *Finezze de pennelli* entsprechend zur Zeit Marattas an den Maler herangetragen hat. Für Marattas skeptisch-einschränkende Haltung den empirischen Wissenschaften gegenüber lässt sich jedoch in den Überzeugungen der kynischen Philosophen sowie in den Lehren der älteren Stoa, welche nach ihrem Gründer Zenon von Kition gerade die Grundlage jeder Erkenntnis in den Sinneswahrnehmungen sah und den Weisen im Besitz allgemeiner Erkenntnisfähigkeit als den Inhaber der Wahrheit aufgefasst hat,⁹¹⁴ keine Parallele finden. Der antike Philosophiehistoriker Diogenes Laertios jedoch berichtet in seinem *Leben und Lehren berühmter Philosophen* von den antiken Skeptikern, zu welchen neben Phyrron von Elis auch Zenon von Elea und der Atomist Demokrit gezählt worden sind, Folgendes:

„So erscheint die Sonne wegen der Entfernung klein und die Berge aus der Entfernung luftartig und gleichmäßig sich hinziehend, aus der Nähe dagegen zerklüftet. [...] Auch das Bild nimmt sich verschieden aus, je nach der Art der Stellung, und der Hals der Taube je nach der Art der Wendung. Da nun unsere Erkenntnis der Dinge immer bedingt ist durch die Raum- und Lagenverhältnisse, so bleibt uns das eigentliche Wesen dieser Dinge verborgen.“⁹¹⁵

Aufgrund der natürlichen Begrenztheit des empirisch-rationalen Erkenntnisvermögens haben die antiken Skeptiker das Vermögen des menschlichen Verstandes zur Erkenntnis bzw. zur Wahrheit vorzudringen umfassend in Frage gestellt („Und kein Mensch erkannte die Wahrheit und keiner wird sie erkennen[...]“⁹¹⁶). Durch diesen Wissenschafts- und Erkenntnis pessimismus haben die antiken Skeptiker den Bruch mit allen bis dahin gültigen philosophischen Dogmen und Lehrsätzen vollzogen und somit eine Art wissenschaftsskeptische Anti-Philosophie begründet. Und so ist bei Laertios unter anderem Folgendes über jene im rationalen Sinne destruktive philosophische Haltung zu lesen:

„Die Skeptiker sahen ihre Aufgabe ununterbrochen darin, den Lehrsätzen der Sekten ununterbrochen den Garaus zu machen ohne selbst etwas Lehrsatzmäßig festzustellen. Sie beschränkten sich darauf, die Lehren der anderen vorzuführen und durchzusprechen, ohne selbst sich auf bestimmte Erklärungen einzulassen, ja nicht einmal darüber, dass sie dies nicht taten.“⁹¹⁷

913 Vgl. Kap. VI.2.1. sowie Missirini, 1823, S. 132.

914 Vgl. Steinmetz, 1994, S. 528-529.

915 Diogenes Laertios, 2008, S. 352.

916 Diogenes Laertios, 2008, S. 347-348.

917 Diogenes Laertios, 2008, S. 348.

Diogenes Laertios, dessen anekdotenreiches philosophisches Überblickswerk nicht nur in lateinischer, sondern seit dem 16. Jahrhundert auch in italienischer Übersetzung vorlag,⁹¹⁸ hat darüber hinaus das „Nimmer zu sehr“ als eine Art skeptischen Leitspruch vorgestellt,⁹¹⁹ welcher, da der menschliche Verstand ohnehin nicht zu wahrer Erkenntnis in der Lage ist, als Warnung vor einer zu intensiven und gleichsam sinnlosen Beschäftigung mit den Wissenschaften verstanden werden muss. Das skeptische „Nimmer zu sehr“, welches in der 1545 in Venedig erschienenen Laertios-Ausgabe mit „Niente troppo“ übersetzt wird,⁹²⁰ erinnert an das „Mai a bastanza“ (Niemals genug) aus Marattas Zeichnung der *Scuola del Disegno*, welches die gesamte Szenerie überfangend, möglicherweise nicht nur auf das Studium der Antiken, sondern auf alle dargestellten Wissenschaftszweige zu beziehen ist. Durch den Entschluss das „Mai a bastanza“ der Zeichnung im Stich durch das vorgestellte „Non“ in eine doppelte Verneinung abzuwandeln erreicht Maratta schließlich eine zusätzliche Betonung des negativen Aussagewertes. Auch das der Geometrie, Anatomie und Perspektive zugeordnete, dreifache „Tanto che basti“ macht unumwunden deutlich, dass Maratta diese mathematisch-empirischen Wissenschaften nicht für die geeigneten Mittel auf dem Weg zur künstlerischen Erkenntnis hält. Aber auch das engagierteste Antikenstudium vermag es letztlich nicht, den strebsamen Maler zu künstlerischer Vollendung zu führen, welche eben nicht durch den Einsatz des Intellektes sondern allein durch das Zutun einer von Grazia beseelten Anima zu erreichen ist und sich auf diese Weise - den Grundsätzen der Skeptiker entsprechend - jeglichem rationalen Erkenntnisvermögen entzieht.

Der maßvolle Umgang mit den Wissenschaften, wie ihn die skeptische Philosophie Ciceros propagiert, hat auch in Senecas *Epistulae Morales* Eingang gefunden. Im 88. Brief des 11. Buches setzt dieser sich mit der Bedeutung der freien Wissenschaften und Künste auseinander und hat an dieser Stelle unter Betonung der beschränkten Lebenszeit eines jeden Menschen folgende Rede an Lucilius gerichtet:

„Welchen Teil immer der menschlichen und göttlichen Dinge du dir vornimmst, von der Menge dessen, was zu erforschen und zu erlernen ist, wirst Du ermüden. Damit so viele, so große Dinge freie Aufnahme finden können muss Überflüssiges aus der Seele entfernt werden. Nicht wird sich in diese Beengung die sittliche Vollkommenheit begeben: weiten Raum wünscht eine bedeutende Sache. Vertrieben werde alles, die ganze Brust sei für sie frei. „Aber es freut uns doch die Kenntnis vieler Künste.“ Soviel wollen wir daher von Ihnen behalten, **wie nötig ist**. Oder meist Du den tadeln zu müssen, der Überflüssiges für den

918 Vgl. Diogenes Laertio, 1545; Compendio, 1598.

919 Vgl. Diogenes Laertios, 2008, S. 347.

920 Vgl. Diogenes Laertio, 1545, S. 211-212.

Hausgebrauch angeschafft und wertvoller Dinge Prunk in seinem Hause entfaltet – nicht jedoch den der belastet ist mit dem überflüssigen Hausrat der Wissenschaft? Mehr wissen zu wollen, **als genug ist**, ist eine Art von Maßlosigkeit.“ (Epistulae Morales, XI.Buch, 88. 35-36)⁹²¹

Aber nicht nur für Marattas „Tanto che Basti“ lässt sich in Senecas Rede eine eindrucksvolle Entsprechung finden, sondern auch für die verloschene Kerze im Hintergrund tut sich an dieser Stelle eine deutliche Parallele auf:

„Parmenides behauptet, von dem was zu sein scheine existiere überhaupt nichts. Zenon von Elea verwirft alle Beschäftigung mit dem Problem: er behauptet, nichts existiere. Mit nahezu denselben Fragen beschäftigen sich die Megariker, die Eretriker und die Akademiker, die eine neue Wissenschaft eingeführt haben – das Nichtwissen. [...] jene überliefern mir kein nutzbringendes Wissen, diese rauben mir die Hoffnung auf jedes Wissen. [...] Jene tragen mir nicht ein Licht voran, durch das das Auge auf die Wahrheit gelenkt werden könnte; diese stoßen mir die Augen aus.“ (Epistulae Morales, XI.Buch, 88. 44-45).⁹²²

Auch über die Vermittlung Senecas also könnte Maratta mit dem Gedankengut des Skeptizismus in Kontakt gekommen sein. Sowohl das „Mai a bastanza“, dessen negative Aussage durch die doppelte Verneinung im Stich noch eine zusätzlich Betonung erfährt („Non mai abastanza“), als auch das „Tanto che basti“ lassen vermuten, dass Maratta Senecas Ausführungen über die freien Wissenschaften und Künste bekannt gewesen sein könnten, und dass er diese für die Konzeption seiner visuellen Kunsttheorie zu nutzen wusste.

Kutschera-Woborsky hat Marattas *Scuola* noch als das Bekenntnis eines klassizistischen, allein auf die Gefälligkeit der Pose abzielenden Kunstwollens aufgefasst, welches jegliche „wissenschaftlich-exakte Prüfung [...] verabscheut“ und folglich „vor dem (für so eingestellte Augen) grausam wirkenden Eindrücke des allzu hastig bewegten Muskelmannes“ und einem ernsthaften Interesse für die technischen Grundlagen der Perspektive und der mathematisch-geometrischen Gesetze zurückschrecken musste.⁹²³ Allerdings ist die in der *Scuola* vertretene wissenschaftskritische Position eben nicht - wie von Kutschera - Woborsky nahegelegt - als Ausdruck eines puren wissenschaftlichen

921 „Quamcumque partem rerum humanarum divinarumque comprehenderit, ingenti copia, quaerendorum ac discendorum fatigaberis. Haec tam multa, tam magna ut habere possint liberum hospitium, superuacua ex animo tollenda sunt. Non dabit se in has angustias virtus: laxum spatium res magna desiderat. Expellantur omnia, totum pectus illi vacet. <At enim delectate atrium notitia multarum.> Tantum itaque ex illis retineamus, quantum necessarium est. An tu existimas reprehendum, qui superuacua usibus comparat et pretiosarum rerum pompam in domo explicat: non putas eum, qui occupatus est in sup̄eruacua litterarum sup̄ellectile? Plus scire uelle quam sit statis, intemperantiae genus est.“ Seneca, 1984, XI.Buch, 88. 35-36, S.319-321.

922 „Parmenides ait ex his, quae videntur, nihil esse universo. Zenon Eleates omnia negotia de negotio deiecit: ait nihil esse. Circa eadem fere Pyrrhonei versantur et Megarici et Eretrici et Academici, qui novam induxerunt scientiam, nihil scire. [...] illi mihi non profuturam scientiam tradunt, hi spem omnis scientiae eripiunt. [...] Illi non praeferunt lumen, per quod acies dirigatur ad verum; hi oculos mihi effodiunt.“ Seneca, 1984, XI.Buch, 88. 44-45, S. 325.

923 Vgl. Kutschera-Woborsky, 1919, S. 17.

Desinteresses klassizistischer Ausrichtung zu verstehen. Maratta hat in seiner komplexen autoreferentiellen Komposition vielmehr in direkter Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Bemühungen um eine zunehmende rationale Durchdringung des künstlerischen Schaffensprozesses, wie man sie allem voran von der Pariser Académie Royale repräsentiert sah, eine vom antiken Skeptizismus beeinflusste und durch Seneca überlieferte, kunsttheoretische Gegenposition entworfen.

Dass dieser Schritt Marattas also keineswegs als eine rückwärtsgewandte bzw. realitätsferne Haltung, sondern vielmehr als konsequente Weiterentwicklung der Wissenschaftseuphorie und der Empirismusbegeisterung des 17. Jahrhunderts gewertet werden muss, ergibt sich zudem aus dem Vergleich mit der Geschichte des antiken Skeptizismus. Dieser wird, im 3. Jahrhundert v. Chr. aus der Platonischen Akademie hervorgegangen, auch als akademischer Skeptizismus bezeichnet und gilt somit nicht als eine außerakademische Gegenposition, sondern als eine der Akademie durch die sokratische Behauptung „Ich weiß, dass ich nichts weiss“ inhärente philosophische Haltung.⁹²⁴ Der Skeptizismus der späteren platonischen Akademie ist unter anderem durch den römischen Staatsmann und Philosophen Marcus Tullius Cicero (106-43 v. Chr.) und seine *Akademischen Abhandlungen* (*Academici libri quattuor*, um 46 v. Chr.) dokumentiert, in welchen der Autor der Frage nach der richtigen Art des Philosophierens nachgeht und sich mit den erkenntnistheoretischen Auffassungen der dogmatischen und der skeptischen Schule in einem fiktiven Dialog zwischen Cicero und dessen politischen Freund L. Lucinius Lucullus auseinandersetzt.⁹²⁵ Als Vertreter der Dogmatik verteidigt Lucullus im zweiten Buch seinen Standpunkt, indem er auf den Fortschritt durch Wissenschaft und Technik verweist, welcher unter den jede Erkenntnis in Zweifel ziehenden Skeptikern kaum möglich gewesen wäre.⁹²⁶ Cicero stellt daraufhin seine eigene Position dar und greift im Zuge dessen - wie von Günter Gawlick dargelegt werden konnte - auf die bekannten skeptischen Argumente zurück:

„Die Sinneswahrnehmungen sind trügerisch, Traum und Wachzustand nicht sicher zu unterscheiden, auch die Dialektik führt nicht zur Gewissheit. Danach legt er [Cicero] die positive Lehre des Karneades dar: das Wahrscheinliche ('probabile') ist eine ausreichende Grundlage des Handelns, mit der sich oft auch die Dogmatiker begnügen. Im übrigen leugnen die Skeptiker nicht den Unterschied zwischen wahren und falschen 'Vorstellungen', sondern die Fähigkeit des Menschen ihn zu erfassen. Zum Schluss hebt er [Cicero]

⁹²⁴ Vgl. Popkin, 2003, S. XVII; Söder, 2008, S. 13.

⁹²⁵ Zur skeptischen Wende in der platonischen Akademie und zur Biographie L. Lucinius Lucullus vgl. Graeser/Schäublin, 1995, S. Xiff. und S. LIVff.

⁹²⁶ Vgl. Charpa, 1999, Bd. 1, S. 299.

die Diskussion ins Allgemeine: Keine der dogmatischen Philosophenschulen kann ihre Position überzeugend begründen, in allen Fragen herrscht daher Dissens: in der Physik, in der Ethik, in der Dialektik. Wie soll ein Anfänger in der Philosophie sich zwischen den verschiedenen Schulen entscheiden? Er tut besser daran sein Urteil zurückzuhalten und seine Freiheit zu bewahren. Das erlaubt ihm nur die Neue Akademie.⁹²⁷

Dass nicht nur die Bereiche der theoretischen Philosophie, sondern auch die Dialektik, welche noch von Platon als Weg zur Weisheit aufgefasst wird,⁹²⁸ laut Cicero nicht dazu befähigt ist, zu wirklicher Erkenntnis vorzudringen, entspricht auch der in der *Scuola del Disegno* vertretenen kunsttheoretischen Auffassung. Denn auch in Marattas autoreferentieller Bildfindung ist die argumentierende Philosophengruppe zwar besonders nahe an die wolkenverhangene Minerva herangerückt, jedoch keineswegs zu dieser vorgedrungen. Und so ist in Ciceros *Akademischen Abhandlungen* unter anderem Folgendes über das Verborgene zu lesen:

„All diese Dinge, Lucullus, liegen im Verborgenen, verhüllt und rings umflossen von dichter Finsternis, unter keinen Umständen verfügt der menschliche Verstand über eine solche Schärfe, daß er den Himmel zu durchdringen, in die Erde einzudringen vermöchte. Wir kennen unsere eigenen Körper nicht: wie die einzelnen Teile gelagert sind, worin die Leistung jedes Teiles besteht, wissen wir nicht. Deshalb haben gerade die Ärzte, für die es doch darauf ankäme, diese Kenntnisse zu besitzen, Sektionen vorgenommen, um die Sache in der Tat zu sehen; auch dadurch freilich, betonen die Empiriker, sei das Fragliche nicht besser bekannt geworden, könne es doch dazu kommen, daß eine Veränderung erfahre, was geöffnet und freigelegt worden sei.“⁹²⁹

Nicht nur die Anatome führt Cicero als Beispiel für die Grenzen des Empirismus in seinen *Akademischen Abhandlungen* an, sondern auch die Geometer bzw. Mathematiker werden als Beispiel eines kleinlichen Dogmatismus vorgestellt:

„[...] vorsehen mögen sich vielmehr die Geometer, die für sich den Anspruch erheben, sie >überzeugten< nicht, sondern >zwängen< sogar, und die auch alles, was sie darstellen >beweisen<. Ich frage sie nicht nach jenen Prinzipien der Mathematik (räumt man sie ihnen nicht ein, so vermögen sie nicht einen Fingerbreit voranzukommen): [...] Ist er [derjenige der auf der Suche nach der Weisheit versucht sich einer Schulmeinung anzuschließen] aber nicht bereit den Beweisen der Geometer zu glauben - dabei geht von ihnen [...] im Vortrag eine eigentliche Gewalt aus -: dann wird es wahrhaftig schon gar nicht dazu kommen, daß er den Argumenten der Philosophen glaubt - oder sollte er dazu trotzdem bereit sein: denjenigen welcher Philosophen am ehesten?“⁹³⁰

927 Gawlick/Görler, 1994, Bd. 4, S. 1039.

928 Zur Bedeutung der Dialektik in der Antike vgl. Quante, 2008, S. 110.

929 „Latent ista omnia, Luculle, crassis occultata et circumfusa tenebris, ut nulla acies humani ingenii tanta sit, quae penetrare in caelum, terram intrare possit. Corpora nostra non novimus: qui sint situs partium, quam vim quaeque pars habeat, ignoramus; itaque medici ipsi, quorum intererat ea nosse, aperuerunt, ut viderentur, nec eo tamen aiunt empirici notiora esse illa, quia posuit fieri, ut patefacta et detecta mutentur.“ Cicero, 1995, S. 158-159.

930 „[...] geometrae provideant, qui se profitentur non persuadere sed cogere et qui omnia vobis, quae describunt, probant. Non quaero ex his illa intitia mathematicorum, quibus non <con>cessis digitum progredi non possunt: [...] quod si geometricis rationibus non est crediturus, quae vim adferunt in docendo, vos ipsi ut digitis, ne ille longe aberit, ut argumentis credat philosophorum - aut si est crediturus, quorum potissimum?“ Cicero, 1995, S. 150-151.

Könnte Marattas *Scuola del Disegno* also demnach im Sinne Ciceros über die Kritik an den Lehren der französischen Akademie hinaus als ein Plädoyer gegen kunsttheoretischen Dogmatismus und für die schöpferische Freiheit des künstlerischen Geistes im Allgemeinen gelesen werden? Auch die Tatsache, dass weder die Bildlegende noch die Beschreibung Belloris auf den Frankreichbezug der Bildaussage eingeht, mag nicht allein in Marattas kunstdiplomatischer Zurückhaltung begründet liegen, sondern könnte gleichfalls aus der Überzeugung hervorgegangen sein, dass die Allgemeingültigkeit der skeptischen Kunstauffassung keineswegs durch den Verweis auf Frankreich eingeschränkt werden sollte. Und so ist Marattas Schöpfung ebenso in der Lage, die bereits erwähnten Aspekte der zeitgenössischen Michelangelo-Kritik oder etwa auch eine Ablehnung der mathematisch-rationalen Kunstauffassung Leonardo da Vincis sowie des Naturalismus der Bamboccianti bzw. eines Caravaggio⁹³¹ einzuschließen.

Der Maler also findet in dem von Cicero beschriebenen, nach Weisheit strebenden Philosophen seine Entsprechung, der ob der großen Anzahl an Lehrmeinungen verunsichert ist und nicht weiß, welcher Schule er sich am besten anschließen soll. Da die Philosophie der Zeit in mehrere Schulen zerfallen war, welche sich gegenseitig den Anspruch streitig machten, den Menschen zur Wahrheit zu führen und sich verschiedentlich gegenseitig aufs deutlichste widersprachen, haben Cicero und die antiken Skeptiker von dem Streben nach einer absoluten Wahrheit Abstand genommen und sich mit dem Wahrscheinlichen begnügt.⁹³² Allein das diskursive Prinzip aus Rede und Gegenrede ermöglicht nach Cicero die „Freiheit des iudicium“ und damit die Möglichkeit zu jenem Wahrscheinlichen vorzudringen.⁹³³ Nur so ist es also realisierbar möglichst nahe an die für den Menschen verborgene, objektive Wahrheit heranzurücken. In Ciceros Prolog zu den *Akademischen Abhandlungen* ist dazu Folgendes zu lesen:

„[...] völlig frei von verkrampfter Streitsucht wollen wir die Wahrheit finden, und nach ihr forschen wir mit einem Höchstmaß an Hingabe und Eifer. Denn es ist zwar alles Erkennen mit vielen Schwierigkeiten verbaut, und solche Dunkelheit liegt über den Dingen selbst, eine solche Schwäche kennzeichnet unsere Urteile über sie, dass mit gutem Grund die ältesten und gelehrtesten Männer an den Möglichkeiten verzweifeln, das zu finden, wonach sie strebten. Trotzdem sind sie nicht abtrünnig geworden, und auch wir werden unseren Forschungseifer nicht aus Ermüdung preisgeben. In der Tat verfolgen unsere Untersuchungen nur gerade ein Ziel: Indem sie beide Seiten berücksichtigen - in der Darlegung wie in der Anhörung -, wollen sie etwas hervorlocken und gleichsam herauspressen, das entweder wahr ist, oder der Wahrheit doch möglichst nahe kommt. Andererseits besteht zwischen uns und denen, die ein Wissen für sich in Anspruch nehmen, nur insofern ein Unterschied, als sie nicht an der Wahrheit dessen zweifeln, was

931 Zu Belloris Caravaggio-Kritik und seiner Ablehnung der Malerei der Bamboccianti vgl. u.a. Bell, 2002, S. 38.

932 Vgl. Gawlick/Görler, 1994, Bd. 4, S.1119ff.; Leonhardt, 1999, S. 18 und S. 23.

933 Vgl. Gawlick/Görler, 1994, Bd. 4, S. 1097f.; Leonhardt, 1999, S. 18.

sie vertreten, während wir über viel glaubhaftes verfügen, nach dem wir uns ohne weiteres richten, das wir aber schwerlich mit Sicherheit behaupten können. Deswegen aber sind wir freier und unabhängiger, weil unsere Möglichkeit, selbst zu urteilen unangetastet bleibt; uns zwingt keinerlei Notwendigkeit, alles zu vertreten, was uns vorgegeben und gleichsam auferlegt ist.“⁹³⁴

Der antike Skeptizismus der Neuen Akademie zeichnet sich demnach durch die Freiheit aus, sich an keine Lehre sklavisches binden zu müssen, sondern sich auf dem Weg zum Wahrscheinlichen immer wieder aufs neue frei zwischen verschiedenen Lehrmeinungen bzw. Schulen bewegen zu können. Gleichwie Cicero die grundlegenden Ziele antiken Philosophierens, Weisheit und Wahrheit, durch die subjektive Instanz des „Wahrscheinlichen“ ersetzt hat, hat auch Maratta die Grazien an die Stelle der Weisheitsgöttin Minerva gestellt und damit innerhalb seiner visuellen Kunstvorstellung das subjektive und irrationale Prinzip der Grazia jenem der Sapiencia vorgezogen. Er hat die jungen Künstler darüber hinaus dazu angehalten, sich den empirisch-rationalen Lehren keineswegs gänzlich zu verschreiben, sondern diese nur soweit zu betreiben, wie es für das erfolgreiche Ausüben der eigenen Profession und damit das Erreichen der künstlerischen Grazia hilfreich ist. Die besondere Bedeutung des Dialoges bzw. argumentativen Diskurses auf dem Weg zur Erlangung der künstlerischen Grazia hat Maratta Ciceros Aussagen über das Wahrscheinliche entsprechend in seiner *Scuola del Disegno* in Form der diskutierenden Philosophengruppe ebenfalls ins Bild gesetzt. Geradezu analog zu Marattas „Tanto che basti“ hat Cicero die Freiheit des skeptischen Philosophen gegenüber den diversen Lehrmeinungen beschrieben, wenn er sich mit folgenden Worten an seinen Gesprächspartner Lucullus richtet: „Hast du, Lucullus, deinem Freund Antiochos zugestimmt, so musst du diese Behauptungen ebenso verteidigen wie die Mauern der Stadt; ich aber – mit dem rechten Maß – nur gerade so weit, wie es mir gut scheint.“⁹³⁵

934 „qui verum invenire sine ulla contentione volumus idque summa cura studioque conquirimus. etsi enim omnis cognitio multis est obstructa difficultatibus eaque est et in ipsis rerum obscuritas et in iudiciis nostris infirmitas, ut non sine causa antiquissimi et doctissimi invenire se posse, quod cuperent, diffisi sint, tamen nec illi defecerunt neque nos studium exquirendi defatigati relinquimus. Neque nostrae disputationes quicquam aliud agunt, nisi ut in ultramque partem dicendo et audiendo eliciant et tamquam exprimant aliquid, quod aut verum sit aut ad id quam proxime accedat; nec inter nos et eos, qui se scire arbitrantur, quicquam interest, nissi quod illi non dubitant, quin ea vera sint, quae defendunt, nos probabilia multa habemus, quae sequi facile, adfirmare vix possumus. hoc autem liberiores et solutiores sumus, quod integra nobis est iudicandi potestas nec, ut omnia, quae praescripta [et quibus] et quasi imperata sint, defendamus, necessitate ulla cogimur.“ Cicero, 1995, S. 10-13.

935 „haec tibi, Luculle, si es adsensus Antiocho, familiari tuo, tam sunt defendenda quam moenia mihi autem bono modo tantum, quantum videbitur.“ Cicero, 1995, S. 178-179.

Und schließlich fasst Cicero in seiner Schlussbemerkung der *Akademischen Abhandlungen* die Bedeutung des Wissens für die Ausübung der bildenden Kunst folgendermaßen zusammen:

„Indes, so wie du behauptet hast, daß die Kunstfertigkeiten zusammenbrechen müssten, wenn man nichts begreifen könne, und mir nicht einräumen wolltest, daß das Gaubhafte [= das Wahrscheinliche] stark genug sei, den Künsten als Grundlage zu dienen, ebenso entgegne ich dir nun, daß es Kunst ohne Wissen nicht geben kann. Oder würden sich Zeuxis oder Pheidias oder Polykleitos damit wohl abfinden können, daß sie nichts wüssten, obwohl sie doch über ein solches Kunstgeschick verfügten? Freilich, brächte ihnen jemand bei, welchen Anforderungen das >Wissen< angeblich zu genügen hat, so ließen sie von ihrem Zorn ab. Aber auch über uns empörten sie sich nicht, wenn sie vernähmen, daß wir ja nur das beseitigen, was es ohnehin nirgends gibt, und dass wir ihnen das durchaus zugestehen, **was für Ihre Zwecke ausreicht.**“⁹³⁶

Der Vergleich zwischen Marattas Entwurf einer idealen Zeichenakademie und den Überzeugungen des akademischen Skeptizismus, wie er in Form von Ciceros *Akademischen Abhandlungen* überliefert ist, hat zahlreiche Parallelen zwischen Marattas visueller Kunsttheorie und den erkenntnistheoretischen Überzeugungen des antiken Skeptizismus offenbart. Maratta hat also in seiner *Scuola del Disegno* ein kunsttheoretisches Konzept entworfen, das sich von einer doktrinären, regelfixierten und damit gänzlich rationalen Kunstauffassung weitestgehend zu distanzieren versucht. In der Philosophie des Skeptizismus hat er dafür nicht nur ein brauchbares Modell, sondern auch eine historische Legitimation gefunden, welche darüber hinaus genügend Raum zur subjektiven und irrationalen Entfaltung des Individuums bot.

Nach Woldemar Görler liegt die wesentliche Funktion von Ciceros Skeptizismus darin, sich über eine konsequente Verweigerung gegenüber den empirischen Daten vom naiven Realismus loszusagen, welcher für metaphysische Anschauungen nur wenig Raum bereithält: „Indem die Erkenntniskritik der Sinnesdaten ihre Zuverlässigkeit bestreitet, macht sie den Weg frei für Anschauungen anderer Art. Sie ermöglicht den Glauben an eine höhere Seinsordnung.“⁹³⁷ So wie Cicero sich zu diesem subjektiven Weg berechtigt fühlt, auf welchem es gilt, dem zu folgen was einem intuitiv und persönlich als wahrheitsnah erscheint, weil er als Skeptiker davon überzeugt ist, dass es einen objektiven Weg zur philosophischen Wahrheit nicht gibt,⁹³⁸ propagiert auch Maratta,

936 „sed quo modo tu, si conprendi nihil posset, artificia concidere dicebas nec mihi dabas id, quod probabile esset, satis magnam vim habere ad artes, sic ego nunc tibi refero artem sine scientia esse non posse. an pateretur hoc Zeuxis aut Phidias aut Polyclethus, nihil se scire, cum in iis esset tanta sollertia? Quod si eos docuisset aliquis, quam vim habere diceretur scientia, desinerent irasci; ne nobis quidem suscenserent, cum didicissent id tollere nos, quod nusquam esset, quod autem satis esset ipsis, relinquere.“ Cicero, 1995, S. 188-189.

937 Gawlick/Görler, 1994, Bd. 4, S. 1117.

938 Gawlick/Görler, 1994, Bd. 4, S. 1117.

einen Wahrheitsanspruch für die Kunst verneinend, ein selbstbestimmtes, von Lehrmeinungen und tradierten künstlerischen Praktiken emanzipiertes Künstlerbild. Der Maler zeichnet sich also nicht mehr - wie noch bei Testa - durch seine umfassende Bildung, sondern durch den selektiven Erwerb von wissenschaftlichen Fähigkeiten und Kenntnissen aus. Dass dennoch der Vergleich zwischen Maler und Philosoph auch für das von Maratta vorgestellte Konzept grundlegend bleibt, konnte durch die Gegenüberstellung mit den Theorien des Skeptizismus belegt werden.

Während Ciceros *Akademische Abhandlungen* bereits seit dem späten 15. Jahrhundert in gedruckter Form vorlagen, ist erst seit dem späten 16. Jahrhundert in Europa eine zunehmende Beschäftigung mit dem antiken Skeptizismus und schließlich sogar eine gewisse Skeptizismus-Mode nachweisbar.⁹³⁹ Auch wenn Ciceros *Akademische Abhandlungen* für die Erschließung des antiken Skeptizismus eine eher untergeordnete Rolle gespielt haben, da seit dem 16. Jahrhundert detailliertere griechische Quellen zum Skeptizismus erschlossen wurden,⁹⁴⁰ kommt dem lateinischen Text Ciceros der Verdienst zu, das Interesse für eine weitere Beschäftigung mit dem Skeptizismus hervorgerufen und somit den Weg für eine breitere Rezeption der antiken Quellen, insbesondere der Pyrrhonischen Skepsis, geebnet zu haben.⁹⁴¹ Besonders der Skeptizismus des französischen Philosophen Michel de Montaigne (1533-1592) gibt Zeugnis vom Einfluss des antiken Skeptizismus auf das europäische Geistesleben des 16. Jahrhunderts und sollte als Vermittler des Renaissance Skeptizismus keineswegs ohne Bedeutung für die europäische Philosophie des 17. Jahrhunderts bleiben.⁹⁴²

Dominiert wird die europäische Philosophie und das Geistesleben des 17. Jahrhunderts jedoch von der rationalistischen Methode Rene Descartes (1596-1650), die Prinzipien mit Hilfe des Verstandes zu erfassen und von diesen dann deduktiv die jeweilige Theorie abzuleiten versucht und den „gesunden Verstand“ gegen die überlieferte „Meinung“ und damit gegen die aristotelische Schulphilosophie setzt.⁹⁴³ Descartes, der den enzyklopädischen Anspruch vertritt, die Summe aller Wissenschaften kennen und begreifen zu wollen und sich demnach sowohl mit naturwissenschaftlichen wie

939 Vgl. Schmitt, 1972, S. 158ff.; Popkin, 2003, S. XIXf.

940 Zu den in diesem Zusammenhang relevanten griechischen Quellen, welche im 16. Jahrhundert übersetzt und für humanistische Studien erschlossen wurden, zählen Diogenes Laertios *Leben und Lehren berühmter Philosophen* sowie Sextus Empiricus' *Grundzüge des Pyrrhonismus*, vgl. Popkin, 2003, S. 17, S. 26 und S. 35.

941 Vgl. Schmitt, 1972, S. 158; zu den beiden skeptischen Positionen des akademischen und des pyrrhonischen Skeptizismus vgl. Popkin, 2003, S. XVIIff..

942 Popkin, 2003, S. 43.

943 Vgl. Esfeld, 2008, S. 88; Wichmann, 2003, S. 174.

ethischen Fragestellungen auseinandersetzt,⁹⁴⁴ hat in seiner *Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung (Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, 1637)* ein gänzlich positives Bild des menschlichen Erkenntnisvermögens entworfen.⁹⁴⁵

Ganz im Gegensatz zu Cicero also gibt sich der Rationalist Descartes keineswegs mit dem Wahrscheinlichen zufrieden, sondern hält den menschlichen Verstand durchaus für erkenntnisfähig und beantwortet demnach die Frage nach der Erreichbarkeit einer philosophischen Gewissheit positiv. Als Gegenbewegung zu diesem rationalistischen Denken des Cartesianismus kommt es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem in Frankreich zu einer verstärkten Rezeption und Neuinterpretation skeptischer Philosophie, wie es Richard H. Popkin für die Schriften Simone Fouchers und Pierre-Daniel Huets nachweisen konnte.⁹⁴⁶ Maratta also könnte gegebenenfalls sogar über den Kontakt zu französischen Rombesuchern und Künstlern mit der skeptischen bzw. neuskeptischen Philosophie in Kontakt gekommen sein.

Auch wenn letztlich im Unklaren bleiben muss, auf welchem Wege Maratta mit der skeptischen Philosophie in Kontakt gekommen ist, so konnte im Vorangegangenen sowohl über die Kontextualisierung der Zeichnung in den Zeitraum der akademischen Grazia-Debatte als auch über den Vergleich mit Ciceos *Akademischen Abhandlungen* nachgewiesen werden, dass das von Maratta vertretene Kunstverständnis zum einen als ein deutliches Plädoyer gegen die Ausbildungspolitik der Pariser Académie Royal und zugleich gegen eine rationalistische Kunstauffassung im allgemeinen gelesen werden muss. Aus dieser Ablehnungshaltung heraus hat Maratta, orientiert an den Lehren des Skeptizismus eine visuelle Idealvorstellung von Malerei entworfen, welche die Freiheit des Einzelnen über das Studium wissenschaftlicher Dogmen stellt und das rationale Streben nach Weisheit (Sapientia) durch das rational unfassbare Prinzip der Grazie (Grazien) ersetzt.

944 Vgl. Wichmann, 2003, S. 174.

945 Vgl. Descartes, 1948, S. 153-155: „Und so will ich es wissen lassen, daß die wenigen Einsichten, die ich bis jetzt erreicht habe, fast nichts sind im Vergleich mit dem, das ich nicht weiß, und das erlernen zu können ich die Hoffnung nicht aufgebe. Denn es verhält sich mit denen, welche die Wahrheit in den Wissenschaften nach und nach entdecken, fast ebenso als mit denen, die anfangen reich zu werden und nun weit leichter große Erwerbungen machen, als ehemals, da sie ärmer waren, weit geringere. Man kann sie auch mit den Feldherren vergleichen, deren Kräfte mit den Siegen zu steigen pflegen [...]. Denn es kostete in der Tat Schlachten, wenn man alle Schwierigkeiten und Irrtümer zu besiegen unternimmt, die uns den Weg zur Kenntnis der Wahrheit sperren, und es heißt eine Schlacht verlieren, wenn man in einer etwas allgemeinen und bedeutenden Sache eine falsche Ansicht annimmt.“

946 Vgl. Popkin, 2003, S. 274-282.

Für Cicero ist eine maßvolle Aneignung der rationalen Wissenschaften für ein erfolgreiches Kunstschaffen ausreichend, da wissenschaftliche Wahrheit ohnehin nicht zu erlangen ist. Und so gelingt es Maratta in Anlehnung an die Lehren des Skeptizismus eine Kunstvorstellung vor dem Betrachter auszubreiten, welche das rationale Künstlerbild aus Testas *Liceo* mit Rosas von praktischer Perfektion und theoretischer Durchdringung emanzipierten Genievorstellung zusammenführt. Der akademische Skeptizismus hat dem Protagonisten der römischen Accademia di S. Luca ein geeignetes Vorbild für die Formulierung eines Kunstverständnisses geboten, das einerseits von der graduellen Lehr- bzw. Lernbarkeit der Malerei überzeugt war, wie es auch die an Zuccari anknüpfenden Bestrebungen Marattas zur Systematisierung des akademischen Unterrichtes in den 1660er Jahren belegen,⁹⁴⁷ zugleich jedoch die Perfektion derselben als eine Art metaphysisches, ein sich dem menschlichen Verstand gänzliche entziehendes Phänomen aufgefasst hat. Das Studium von Geometrie, Perspektive, Anatomie und letztlich auch der Antike kann zwar die grundlegenden Kunstfertigkeiten schulen, jedoch kann der Maler allein darüber niemals zu künstlerischer Weisheit bzw. Sapiencia vordringen. Auch das diskursive Prinzip, repräsentiert durch die argumentierenden Philosophen, kann aufgrund der Gleichwertigkeit von Pro und Contra Argumenten nur zum Wahrscheinlichen, nicht aber zur Wahrheit führen. Und so macht die verlöschende Kerze im Hintergrund schließlich als Sinnbild des „lume dell`intelletto“ deutlich, dass sich die Erlangung der Grazie und damit der künstlerischen Perfektion, gegenüber jeglichem rationalem Erkenntnisstreben verschließt und somit im Sinne einer individuellen Prädestination metaphysischen Ursprunges aufgefasst werden muss.

Hinsichtlich dieser charakteristischen Kombination aus praktischem Studium und metaphysischer Inspiration erinnert Marattas autoreferentielle Schöpfung deutlich an Zuccaris *Lamento*, wobei bei Zuccari jedoch der metaphysische Aspekt noch vorrangig im Sinne einer Nobilitierung der Malerei bzw. zu ihrer Aufwertung von einer mechanischen zu einer freien Kunst ins Feld geführt wird. Für Maratta aber hat gut ein Jahrhundert später jene Motivation an Bedeutung verloren, da die Position der Malerei im Kreise der Freien Künste längst gefestigt war. Er sah sich vielmehr in Anbetracht einer zunehmenden rationalen Durchdringung des Kunstschaffens, wie sie in Perfektion von der französischen Akademie vertreten wurde, gezwungen, jenem geradezu pedantischen Rationalismus die metaphysische Instanz der Grazien entgegenzuhalten. Im *Lamento* also

947 Vgl. Goldstein, 1978, S. 2ff..

versucht sich die Malerei noch selbstbewusst als Freie Kunst zu behaupten und durch ihre uneingeschränkte Fähigkeit zur Selbstreflexion als autonome Metakunst aus der Abhängigkeit der anderen artes, und dabei vorrangig der Schönen Künste zu lösen. Marattas *Scuola* aber hebt die Malerei mit Hilfe der metaphysischen Instanz der Grazien erstmals auch visuell über die klassischen artes liberales hinaus, da sich die Malerei im Gegensatz zu diesen eben nicht mit der zwangsläufig erfolglosen Suche nach der Wahrheit aufhält, sondern sich durch die Hinwendung zur Anima so weit wie möglich jener für den menschlichen Verstand verborgenen Wahrheit anzunähern vermag.

Maratta schränkt die Bedeutung der Naturwissenschaften für eine erfolgreiche Ausübung der Malerei ein und steht damit am Ende einer zunehmenden Verwissenschaftlichung der Künste in der italienischen Kunsttheorie, die von Leonardo da Vinci und dem von ihm repräsentierten Ideal des Universal-Künstlers ausgegangen war.⁹⁴⁸ Für Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci gleichwie wenig später für Galileo Galilei hat die Mathematik und das ihr zugrunde liegende Regelwerk noch als der Weg zu unumstößlicher Wahrheit gegolten.⁹⁴⁹ Während Testa den mathematischen Künsten in seinem *Liceo* eine fundamentale Bedeutung für das Kunstschaffen zugewiesen hatte und sowohl Zuccari als auch Rosa die Bedeutung der mathematischen Wissenschaften für die Malerei in ihren autoreferentiellen Schöpfungen einfach ignorieren, ist der Akademiker Maratta der erste, welcher ausdrücklich die Begrenztheit der mathematisch-rationalen Disziplinen zum zentralen Bildgegenstand erklärt. Im Gegensatz zu Testa, der im *Liceo della Pittura* zwar bereits die gleiche Anhäufung mathematischer Schuldisziplinen vorführt,⁹⁵⁰ zeigt die ebenfalls nach Vorbildern aus der antiken Philosophie konzipierte Graphik Marattas ein gänzlich anderes Künstlerbild. Während Testa seine Kunstvorstellung noch an der aristotelischen Zweiteilung der Philosophie orientiert und seine Kunstvorstellung um einen moralisch didaktischen Aspekt erweitert letztlich aus Platons Kritik einer rein mimetischen Kunst löst, hat Maratta schließlich die Bedeutung der mathematischen Wissenschaften für eine erfolgreiche Ausübung der Malerei – am akademischen Skeptizismus orientiert – deutlich in ihre Grenzen gewiesen. Entsprechend

948 Zur Verwissenschaftlichung der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts im mathematisch-naturwissenschaftlichen Sinne (Perspektive, Anatomie usw.) vgl. Panofsky, 1962, S. 123 - 166.

949 Vgl. Panofsky, 1962, S. 174; Pfisterer, 2002 b, S. 26 ff.; Braun-Anderson, 1984, S. 119ff.. Papa hat in seiner Analyse der Kunsttheorie Leonardos den empirisch rationalen Ansatz, welche dem Misstrauen des Skeptizismus gegenüber der Verlässlichkeit der menschlichen Sinne und der Ratio diametral entgegensteht, folgendermaßen zusammengefasst: „L'esito teoretico degli studi anatomici e ottici di Leonardo illustra, infatti, un percorso che parte dai sensi e culmina nel giudizio razionale.“, Papa, 2005, S. 43.

950 Vgl. Winner, 1992 b, S. 521-522.

dem Wandel, welcher sich an den zugrundeliegenden philosophischen Konzepten von Aristoteles bis Cicero ablesen lässt, muss Marattas *Scuola del Disegno* als Dokument eines gewandelten Künstlerbildes gelesen werden. Günter Gawlick hat zur philosophischen Selbstwahrnehmung Ciceros, welcher auf die Ausübung der theoretischen Philosophie völlig verzichtet und sich auf das Diskutieren verschiedener Lehrmeinungen beschränkt, folgendes festgehalten:

„Bei ihm [Cicero] beginnt sich das Geschäft des Philosophen von dem des Naturforschers abzulösen. Damit setzt eine Entwicklung ein, die freilich noch viele Jahrhunderte braucht, bis sie sich durchsetzt. An ihrem Ende steht die Ausgrenzung aller Einzelwissenschaften aus der Philosophie. Cicero steht praktisch schon auf dem modernen Standpunkt: Der Philosoph greift auf die Erkenntnisse der Wissenschaften zurück, aber er vermehrt sie nicht.“⁹⁵¹

Eben diese gewandelte Selbstwahrnehmung des antiken Philosophen findet in der künstlerischen Selbstwahrnehmung Carlo Marattas gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine deutliche Entsprechung, denn gleichwie Cicero den Philosophen vom Naturforscher zu trennen begann, hat Maratta eben an diesem Philosophenbild orientiert ein Künstlerbild entworfen, welches den Maler in aller Deutlichkeit aus dem in der Renaissance formulierten Anspruch des Universal-Gelehrten herauszulösen sucht.

Hatte Zuccari die Rolle des Malers noch in Anlehnung an den platonischen Ideen-Begriff entwickelt, Testa in Auseinandersetzung mit dem Philosophieverständnis des Aristoteles den Maler als philosophengleichen Bildungsmenschen auf dem Weg zur Sapiencia begriffen und Rosa als Ebenbild eines freigeistigen und gesellschaftskritischen stoisch-kynischen Philosophen aufgefasst, so wird der Maler in Marattas *Scuola del Disegno* letztlich in der Rolle eines skeptischen Philosophen vorgestellt. Nicht mehr eine möglichst umfassende Bildung innerhalb des philosophischen Wissenschaftspanoramas, woraus Zuccari in seiner *L'Idée de`Pittori, Scultori e Architetti* die Vorrangstellung der Malerei unter den freien Künsten abgeleitet hatte, kennzeichnen den Maler, sondern vielmehr eine selektive, kritische und letztlich maßvolle Aneignung derselben.

Dass die Bildlegende nicht nur einen Verweis auf die Frankreichkritik des Blattes, sondern zudem auch die Bezeichnung „Accademia“ vermissen lässt, macht desweilern deutlich, dass Maratta das vorgestellte Kunstverständnis als etwas Neues aufgefasst hat und an einer Abgrenzung sowohl zur Académie Royal als auch zur rationalen Tradition

⁹⁵¹ Gawlick/Görler, 1994, Bd. 4, S. 1122.

der Accademia di S.Luca⁹⁵² interessiert war. Da als erste private Kunstakademie in Italien zudem Leonardos Accademia in Mailand (um 1490) überliefert ist und sein erstmals 1651 in Paris unter der Mitwirkung Charles Errards veröffentlichtes *Trattato della pittura*⁹⁵³ für die zunehmende Rationalisierung des akademischen Kunstdiskurses in Frankreich mitverantwortlich gewesen ist, bleibt zu vermuten, dass Maratta sein in der *Scuola del Disegno* entwickeltes Akademiekonzept auch durch den Titel aus dieser naturwissenschaftlich-mathematischen Akademietradition herauszulösen versucht. Ähnlich wie die antiken Skeptiker also hat Maratta sein Bild der Malerei in Abgrenzung zur bisherigen Akademietradition entworfen und im Sinne einer neuen Akademie zu institutionalisieren versucht. Dass Maratta durchaus jene akademiegeschichtliche Kontextualisierung seiner *Scuola del Disegno* im Auge gehabt haben könnte, belegt auch die vermutlich von Maratta selbst stammende oder zumindest von ihm autorisierte Bildunterschrift, welche den anhand des Muskelmannes unterweisenden Gelehrten als eine Portrait Leonardo da Vincis und damit als ein Porträt des Gründungsvaters des naturwissenschaftlichen Akademismus ausweist.⁹⁵⁴

VI.2.3. Marattas Genie-Vorstellung und das künstlerische Ideal Giovan Pietro Belloris – Die Malerei im Spannungsfeld von Theorie und Praxis

Dass die Parallelisierung von Malerei und Philosophie im kunsttheoretischen Diskurs des späten 17. Jahrhunderts ein durchaus anerkanntes Mittel künstlerischer Selbstdarstellung war, zeigt auch ein Blick in Belloris *Idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*. In der Tradition von Platons Malereikritik hat der Klassizist Bellori die Kunstauffassung der Manieristen mit der Philosophie der Sophisten und jene der Naturalisten mit der Philosophie der Atomisten parallelisiert und auf diese Weise das charakteristische der jeweiligen Kunstrichtung zu veranschaulichen versucht: „Rassomiglia Paltone quelli primi pittori alli Sofisti, che non si fondano nella verità, ma

952 Vgl. Pevsner, 1973, S. 80.

953 Vgl. Wine, 1996, Bd. 1, S. 102; Braun-Anderson, 1984, S. 120; Boyer, 2000, Bd. 1, S. 52-53.

954 „Vedonsi alcuni studiosi delle matematiche in quella parte, che spetta alla geometria, et ottica, che conferiscono alla prospettiva: dall'altro lato, altri applicati all'osservazione d'un corpo anatomico, da cui si apprende la giusta proporzione delle membra, e sito de'muscoli, e nervi, che compongono una figura, dimostrato eruditamente da Leonardo da Vinci espresso con la propria effigie con il motto: „Tanto che Basti“[...].“

nelli falsi fantasmi dell'opinione; li secondi sono simili a Leucippo ed a Democrito, che con vanissimi atomi a caso compongono le corpi".⁹⁵⁵

Publiziert wurde Giovan Pietro Bellori *Idea* 1672 gemeinsam mit den Künstlerviten des Autors, welche mit der bereits mehrfach zitierten Vita Annibale Carraccis (1560-1609) einsetzen und mit jener des gebürtigen Franzosen und Wahlitalieners Nicolas Poussins (1594-1665) enden. Diese ersten zwölf Lebensbeschreibungen wurde von Bellori schließlich noch durch die Biographien Guido Renis (1575-1642), Andrea Sacchis (1599/1600-1661) und Carlo Marattas (1625-1713) ergänzt, welche - von Bellori ursprünglich für einen zweiten Band vorgesehen⁹⁵⁶ - erst posthum publiziert werden sollten.⁹⁵⁷ Während Bellori Gründe für die Entscheidung die Viten Renis und Sacchis nicht in die Erstausgabe seiner *Künstlerviten* von 1672 aufzunehmen im Unklaren liegen,⁹⁵⁸ hat ihn von der Publikation der Lebensbeschreibung seines Freundes Carlo Maratta offenbar alleine die Tatsache abgehalten, dass dieser noch zu den Lebenden zählte und eine ante mortem verfasste Vita gemeinhin als unglückliches Unterfangen angesehen wurde. Für die im Falle Marattas bewilligte Ausnahme und die Missachtung des Ratschlages, dass - um Neid und Missgunst zu vermeiden - niemals ein noch lebender Künstler bereits mit einer Vita geehrt werden sollte, hat Bellori dessen besonderes künstlerisches „ingegno“ verantwortlich gemacht.⁹⁵⁹

Ebenfalls der „elevatissimo ingegno“ bzw. das „felice genio“ Annibale Carraccis, dessen zurückgezogene und zerstreute Existenz von Malvasia mit der Erscheinung eines antiken Philosophen gleichgesetzt worden ist,⁹⁶⁰ ist nach Bellori der Grund dafür, dass er die Malerei aus ihrem Niedergang zur Zeit des Nebeneinanders von Naturalismus und Manierismus⁹⁶¹ befreit und beide Kunstauffassungen wieder in ein ideales Gleichgewicht gebracht hat.⁹⁶²

955 Bellori, 1976, S. 21-22; Cropper, 2000, Bd.1, S. 84.

956 Vgl. Hess, 1995, S. X.

957 Vgl. Sutherland Harris, 2000, Bd. 2, S. 442. Für eine umfassende Aufstellung der Manuskripte vgl. Bellori, 1976, S. LXXXIV.

958 Vgl. Emigliani, 2000, Bd. 2, S. 342.

959 Vgl. Bellori, 1976, S. 571: „Nello scriver le vite de' più eccellenti pittori e le opere loro degne di succedere alla commendazione de' posteri, ho sempre stimato prudente consiglio l'austenersi da quelli che sono in vita e vivono all'emulazione dell'arte e del loro nome, imperoché adattando ciascuno gli onori primi al proprio merito, sdegnia il suono dell'altrui fama, e condanna lo scrittore, quasi tirato da benevolenza o da rancore dispense ad arbitrio le corone e gli allori Nietedimeno, signor Carlo, considerando io attentamente i pregi del vostro ingegno, de' quali sí riccamente vi adornate, non ho potuto contener la penna, benché impair al volo del vostro nome in elegere e proporre l'imagini della virtù vostra a quelli che verranno; [...]“

960 Vgl. Wittkower, 1965, S. 111; Malvasia, 1841, Bd. I, S. 327.

961 Vgl. Dempsey, 2000, Bd. 2, S. 199.

962 Vgl. Bellori, 1976, S. 32-33.

Domenichino, der begabteste Carracci-Schüler und Lehrer Testas, wird von Bellori im Folgenden als ein den Meister sogar übertreffendes Talent beschrieben,⁹⁶³ welches nicht zuletzt hinsichtlich seiner zurückgezogenen Lebensweise als Vorbild und zeitgenössisches Ideal vorgestellt wird. Domenichino überführt in idealer Weise die kynischen Züge seines das Äußere gänzlich vernachlässigenden und in Zurückgezogenheit lebenden Lehrers in eine moderate und weniger provokante Art gesellschaftlicher Distanziertheit.⁹⁶⁴ Vor allem das intensive geistige Konzipieren und die damit verbundene Langsamkeit der Ausführung, die unter anderem dafür verantwortlich zu machen ist, dass seit den 1630er Jahren nicht nur der klassische Stil Domenichinos, sondern auch derjenige Testas und Sacchis gegenüber der schnellen und impulsiven Malweise der Cortona-Schule zunehmend ins kunstpolitische Abseits gerät,⁹⁶⁵ wird von Bellori nun zur Tugend erklärt:⁹⁶⁶

„Era egli di candido ed onorato animo, sobrio, modesto e moderato: vise lontano delle simulazioni e ritirato per iscanzare la malignità delle emulazioni alle quali però fuggendo, più andava incontro. [...] Così egli nell'operar suo, avanti di pigliar il pennello concepiva e con maturità componeva nella mente ciò che si era proposto; e questo faceva ritirandosi in silenzio da sé solo e formandosi l'imagini delle cose [...] Dipingendo in Santo Andrea della Valle, sollecitato da`Padri a fornir la tribuna, ed essendo trascorso un mese che non vi era andato, rispose che ogni giorno vi aveva dipinto; e soggiungendo li Padri in che modo, per non essere mai venuto a darvi una pennellata, replicò Domenico: >lo vi ho operato del continuo con la mente, con la quale dipingo<.”⁹⁶⁷

Dem Prozess des geistigen Konzipierens also wird nicht nur von Domenichino, sondern auch von dessen Bewunderer Bellori eine herausragende Bedeutung beigemessen,⁹⁶⁸ wodurch man sich unter anderem an die definitorische Zweiteilung des künstlerischen Schaffensprozesses (*disegno esterno*, *disegno interno*) in der Kunsttheorie Zuccaris erinnert fühlt. Die Zurückgezogenheit und der von Bellori beschriebene genügsame Charakter Domenichinos erinnern an das Künstlerbild Salvator Rosas, welches den Maler als Inhaber eines besonderen Ingegnos und der stoischen Aequitas Animi ausgewiesen hat. Der Vorsokratiker und Naturphilosoph Demokrit ist von Rosas im Kontext seiner um das *Genio*-Blatt entwickelten kunsttheoretischen Graphikfolge als Beispiel dieses idealen

963 Vgl. Bellori, 1976, S. 359.

964 Vgl. Previtali, 1976, S. XXXII.

965 Vgl. Kapitel IV.1.2.

966 Vgl. Tantillo, 2000, Bd. 2, S. 321ff.; Bellori, 1976, S. 307f.: „Ma nel modo suo di studiare poteva ben egli parere strano a chi non l'avesse conosciuto, perché, quando si proponeva d'imitare qualche azione, non si metteva subito a disegnare overao a dipingere, ma prima dimorava lungamente e spendeva il più del tempo in contemplare, onde sarebbe paruto irresolute, se non che dopo dando di mano all'opera, se per sorte non veniva chiamato si dimenticava del cibo e del sonno e di ogni altro affare: questo fu il primo e l'ultimo modo ch'egli tenne nella sua vita.”

967 Bellori, 1976, S. 358-359.

968 Vgl. Tantillo, 2000, Bd. 2, S. 323.

Schöpfertums erkannt worden, welches sich aufgrund seiner seelischen Ausgeglichenheit und inneren Ruhe auch inmitten der Schrecken des Todes und der Vergänglichkeit keineswegs in seinem geistigen Schaffensdrang stören lässt.⁹⁶⁹

Hinsichtlich der von Bellori in der Domenichino-Vita vorgenommenen Betonung des geistigen und damit rationalen Konzipierens überrascht es jedoch, dass er eine geradezu gegenläufige Meinung zu der seines Freundes Carlo Maratta vertreten haben soll, welcher in seiner *Scuola* ja gerade der rational fassbaren Leistung von Verstand und Intellekt das irrationale Prinzip der Grazia übergeordnet hat. Verfolgt man Belloris Domenichino-Vita allerdings ein wenig, so wird schnell deutlich, dass sich die besondere Wertschätzung Domenichinos - der Darstellung Marattas entsprechend - nicht allein im umfassenden geistig-rationalen Konzeptionieren des Carracci-Schülers, sondern gerade in der durch ihn repräsentierten Kombination von studio und grazia bzw. intelligenza und anima begründet liegt.

Domenichinos Werk nämlich, das nach Bellori durch seine raffaelgleiche Ausdrucksfähigkeit in der Lage ist, nicht nur zum Geist (mente), sondern auch zur Seele (anima) des Menschen vorzudringen, ist das Produkt eines das fleißige Studium (diligenza) und die Begabung zur Grazie (grazia) glücklich miteinander vereinenden Künstler-Genius.⁹⁷⁰ Und so hatte Maratta neben der zeitgenössischen Akademiedebatte auch in der 1672 publizierten Domenichino-Vita seines Freundes Giovan Pietro Bellori ein ideenstiftendes Vorbild für seine in der *Scuola del Disegno* entwickelte, intelligenza und grazia vereinende Kunsttheorie gefunden. Anders als in Belloris Domenichino-Vita jedoch fasst Maratta die beiden gegenläufigen Prinzipien, welche mit den Begriffpaaren grazia/ingegno und intelligenza/studio umschreiben werden können, nicht mehr als zwei

969 Vgl. Kapitel V.2.2.

970 Vgl. Bellori, 1976, S. 360: „Dal suo genio era egli tirato all'azione dell'istoria, ritrovando la nuda la vestiva, e nella proprietà cercava il più difficile dell'espressione, ed esprimeva sino all'anima ed alla mente; nelle quali virtù doppio Raffaello fu egli al suo tempo senza eguale. Per questo aveva grandissima apprensione e sempre contemplava l'imagini delle cose, ritenendo le forme de gli affetti, li quali non si veggono se non per subiti momenti, né possono in altro modo ritrarsi dal naturale. E questa è la maggior difficoltà della pittura, la quale senza li movimenti dello spirito non è altro che una morta imitazione. Essendo però tale il gran genio che toccò a Domenico fu egli condannato, fu egli condannato a torto che non avesse dono naturale e che il tutto operasse con fatica. [...] Domenico non può condannarsi con Callimaco di soverchia diligenza; anzi il suo amore infinito non si discosta dalla grazia; la quale sempre si allontana dalle viziosa ed affettata imitazione.“

gleichberechtigt zusammenwirkende Aspekte künstlerischen Schaffens auf,⁹⁷¹ sondern weist den Bereich der *intelligenza* deutlich zugunsten der *grazia* in seine Grenzen.

Alle rationalen Bestrebungen der mathematisch-geometrischen Wissenschaften sind in den Augen Marattas – an Ciceros *Akademischen Abhandlungen* orientiert – ein eitles und wenig erfolgversprechendes Unterfangen und deshalb lediglich als Hilfswissenschaften der Zeichnung und Malerei aufzufassen. Aufgrund trügerischer Sinneswahrnehmungen und der mangelnden Erkenntnisfähigkeit des menschlichen Verstandes sind sie nicht dazu in der Lage, den Maler zur Weisheit und damit zur künstlerischen Vollendung zu leiten. Nicht die von jedermann erlernbaren Regeln der Geometrie, Perspektive und Anatomie oder das Kopieren nach der Antike führen zur Kunst, sondern allein das künstlerische *Ingegno*, welches dem wahren Künstler von Geburt eingegeben ist, und diesen letztlich zur *Grazia* und zur Vervollkommnung seines künstlerischen Schaffens leitet.

Auch wenn Marattas visuelle Kunsttheorie aufgrund der Inszenierung eines künstlerischen Schulbetriebes auf den ersten Blick wie eine akademische Idealisierung der Lehr- und Lernbarkeit von Malerei erscheint, ist es über die Analyse des im Hintergrund vorgeführten *Grazia-Sapientia*-Gegensatzes gelungen, Marattas Nähe zur progressiven Genievorstellung Salvator Rosas zu erschließen. Doch während Rosas *Genio*-Folge die Künstlerexistenz in Anlehnung an die antiken Philosophen Demokrit, Diogenes und Platon als das Produkt eines freiheitsliebenden, moralisch verantwortungsbewussten, diskurs- und kunstbegabten Charakters definiert und dabei mathematisch-naturwissenschaftliche Aspekte in ihrer Bedeutung zurückdrängt, werden diese rationalen Aspekte von Maratta zumindest als wichtige Grundlage des künstlerischen Werdeganges definiert. Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt werden konnte, wird der Maler von Maratta – dem Philosophenbild in Ciceros *Akademischen Abhandlungen* entsprechend – eben nicht als Naturwissenschaftler und forschendes Universalgenie, sondern vielmehr als ein den maßvollen und eklektischen Umgang mit den Wissenschaften beherrschender skeptischer Philosoph vorgestellt.

971 Zum gleichberechtigten Nebeneinander von *grazia/ingegno* und *intelligenza/studio* in der Domenichino-Vita vgl. Bellori, 1976, S. 360-361: „[...] Domenico non può condannarsi con Callimaco di soverchia siligenza; anzi il suo amore ifinito non si discosta dalla grazia; la quale sempre si allontana dalle viziosa ed affettata imitazione. Ben noi possiamo affermare con verità che apresso il supremo ingegno suo nell'espressione niuno all'età nostra meglio di lui concepì l'istorie, ed altrettanto in questo egli supero gli altri, quanto andò avanti a ciascuno nel buon disegno e nella scienza e dottrina della pittura.“

Für Marattas Parallelisierung von Malerei und Philosophie bzw. Maler und Philosoph haben nicht allein die Darstellungen Pietro Testas und Salvator Rosas visuelle Vorbilder geliefert. Denn diese ikonographische Verknüpfung ist darüber hinaus auch unter den römischen Akademikern verbreitet gewesen, wie auch die allegorischen Titelkupfer, welche den zwölf Künstlerviten Belloris seit der Erstausgabe von 1672 vorangestellt sind, belegen. Aufgrund ihrer Qualität und inhaltlichen Komplexität ist die kunsthistorische Forschung stets von einer Autorschaft Belloris ausgegangen.⁹⁷² Auch für den Fall, dass die zeichnerischen Vorlagen entgegen dieser Annahme nicht von Bellori selbst angefertigt worden sein sollten, müssen diese jedoch zumindest in Belloris Auftrag und somit nach seinen Vorstellungen, oder aber gar nach einem schriftlichen Programm des Viten-Autors ausgeführt worden sein.

Seiner Domenichino-Vita hat Bellori neben dem von den Attributen der Malerei umrahmten Porträt des Künstlers einen allegorischen Stich vorangestellt, welcher den Titel „*Conceptus Imaginatio*“ trägt (Abb.126).⁹⁷³ Die Pose der aufgestützt lagernden Personifikation, welche sich auf den Stufen eines Portikus niedergelassen hat, erinnert an die Darstellung des kynischen Philosophen Diogenes in Raffaels *Schule von Athen*.⁹⁷⁴ Ähnlich wie in Rosas *Genio*-Blatt wird auch in der Allegorie Belloris durch die Inszenierung körperlicher Passivität die Visualisierung geistiger Aktivität erst möglich gemacht. Zudem hat Bellori in seinem allegorischen Titelblatt das Motiv der zum Kopf geführten Hand zur Darstellung gebracht und somit letztlich die auf Raffaels *Schule von Athen* zurückgehende Pose des Außenseiters Diogenes in leichter Variation mit jener des meditierenden Demokrit verbunden.⁹⁷⁵ Der Maler-Philosoph Domenichino, der für sein umfassendes und zeitintensives Konzeptionieren bekannt war, wird von Bellori, wie die seiner Künstlervita vorangestellte allegorische Darstellung des *Conceptus Imaginatio* visuell belegt, in die Tradition des zurückgezogenen und bedürfnislosen Kynikers Diogenes⁹⁷⁶ und des sich durch seine Seelenruhe auszeichnenden Naturphilosophen

972 Vgl. Pace/Bell, 2002, S. 192.

973 Vgl. Bellori, 1976, S. 304-305.

974 Vgl. Pace/Bell, 2002, S. 213.

975 Reinhard Brandt hat die Deutung des von Raffael mit aufgestütztem Kopf gezeigten Philosophen als eine Darstellung des Heraklit umfassend in Frage gestellt und erstmals eine Deutung als Demokrit vorgeschlagen, für welchen neben der erst im Hellenismus aufkommenden Deutung als der über die Eitelkeit der Welt lachende Philosoph auch eine bis zu Marsilio Ficino und dem italienischen Renaissancehumanismus reichende Interpretationslinie als gedankenverlorener Melancholiker nachweisbar ist, vgl. Brandt, 2000, S. 61-68.

976 Bellori selbst hat in seiner Beschreibung der *Schule von Athen* Diogenes als Einzelgänger inmitten der anderen Philosophen beschrieben, vgl. Bellori, 1968, S. 18.

Demokrit gerückt. Somit hat Bellori Rosas *Genio*-Folge entsprechend in seiner Domenichino-Vita das Künstlerideal eines intellektuellen Außenseiters entworfen.⁹⁷⁷

Darüber hinaus offenbaren auch andere allegorische Kupferstiche aus Belloris *Viten* jene Parallelisierung von Philosoph und Künstler, wie beispielsweise anhand des allegorischen Titelpupfers zur Vita des Architekten Domenico Fontana deutlich wird, welches den Titel „Geometria“ trägt und nicht etwa die weibliche Personifikation der Geometrie nach Ripa, sondern einen mit einem Zirkel in den Sand zeichnenden bärtigen Philosophen zeigt, welcher an den Geometer in Raffaels *Schule von Athen* erinnert (Abb.127).⁹⁷⁸ Schließlich treten dem Betrachter auch in den allegorischen Stichen, die den Viten Peter Paul Rubens und Federico Baroccis zugeordnet sind (Abb.128 und Abb.129) und durch den auf- bzw. abgestützten Liegetypus an die Illustrationen des 1598 erschienenen *Compendio delle vite de filosofi antichi Greci, et Latini* erinnern, philosophengleiche Gestalten entgegen. Dass Bellori sich im Zuge seiner antiquarischen Studien auch mit den antiken Philosophen befasst hat, belegt auch Belloris 1685 in Rom erschienene Schrift *Veterum Illustrum Philosophorum Poetarum Rhetorum et Oratorum Imagines*.⁹⁷⁹

Belloris allegorische Darstellungen der *Viten* entwerfen letztlich - an Testas Anlage des *Liceo* erinnernd - ein sich zwischen den Extremen von Theorie und Praxis bewegendes Spektrum von Kunstauffassungen, wie das der Domenichino-Vita zugeordnete Titelpupfer des *Conceptus imaginatio* (Abb.126) auf der einen und die der Caravaggio-Vita zugeordnete Personifikation der *Praxis* (Abb.130) auf der anderen Seite belegen. Dem in der Domenichino-Vita aufgezeigten Künstlerideal, welches den Prozess der Ideenbildung als das Zentrum künstlerischen Schaffens begreift, stellt Bellori seine Caravaggio-Vita mit der Personifikation der Praxis als negativen Gegenentwurf gegenüber. Caravaggio wurde von Seiten des Klassizisten Bellori ein Mangel an Urteilsvermögen und künstlerischer Idee (Idea) vorgeworfen.⁹⁸⁰ An den Werken des Naturalisten wurde das strenge Arbeiten nach der Natur kritisiert, welches die electio der schönsten und perfektsten Formen und deren Zusammenschluss in einem Kunstwerk nach der Art der antiken Skulptur ausschloss und demnach das Übertreffen

977 Für eine überblicksartige Analyse zum Phänomen des Künstlers als Außenseiter vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert vgl. Wittkower, 1965.

978 Vgl. Pace/Bell, 2002, S. 200f..

979 Vgl. Bellori, 1685.

980 Vgl. Pace/Bell, 2002, S. 217; Bellori, 1976, S. 211-212: „Dicesi che Demetrio antico statuario fu tanto studioso della rassomiglianza che diletto più dell'imitazione che della bellezza delle cose; lo stesso abbiamo veduto in Michelangelo Merigi, il quale non riconobbe altro maestro che il modello, e senza elezione delle migliori forme naturali, quello che a dire è stupendo, pare che senz'arte emulasse l'arte.“

des Naturvorbildes unmöglich macht. Wenn Bellori also die Lebensbeschreibung Caravaggios mit jener nach Cesare Ripa entworfenen Personifikationen der *Prattica* versieht, so muss dies als ein visueller Verweis auf jenes defizitäre Kunstschaffen gelesen werden, welches Malerei allein mit Hilfe der Beherrschung der künstlerischen Praxis umzusetzen versucht, und dabei die Theorie, das geistige Schöpfertum bzw. die künstlerische *Idea* opfert.⁹⁸¹ Claire Pace und Janis Bell haben die pejorative Aussage des Praxis-Stiches ausgesprochen treffend beschrieben:

„The old age and the gender of the figure express the ultimate emptiness of this traditional workshop method through the use of visual metaphor: Women were generally uneducated and hence lacked theory, but an old woman who was neither chaste nor fertile nor beautiful no longer had much value. [...] Thus, the allegorical headpiece expresses Bellori's opinion that Caravaggio's working methods were neither novel nor innovative [...].“⁹⁸²

Bereits auf visueller Ebene wird unmissverständlich zum Ausdruck gebracht, dass Bellori gleichwie Maratta nicht etwa für ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Theorie und Praxis eingetreten ist, sondern vielmehr die Überzeugung vertritt, dass es nötig ist, das praktische Studium der Malerei und der empirisch-mathematischen Wissenschaften hinter sich zu lassen um schließlich zu einem stärker vergeistigten künstlerischen Schöpfertum vorzudringen. Dies vermag es, die allzu engen Fesseln der Natur und der Ratio zu überwinden. Anders als in Testas *Liceo della Pittura* werden Theorie und Praxis, die Testa noch blind bzw. gefesselt ins Bild gesetzt hatte, von Bellori und Maratta jedoch nicht mehr als in gleicher Weise defizitäre Elemente künstlerischen Schaffens vorgestellt, sondern vielmehr in ein klares hierarchisches Verhältnis gebracht.

Grundlegende Differenzen jedoch offenbaren sich zwischen Testas Theorie- und Praxisverständnis auf der einen und jenem Belloris bzw. Marattas auf der anderen Seite, denn - anders als von Testa - werden die mathematisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen der Malerei von Bellori und Maratta nicht mehr dem aristotelischen Philosophieverständnis entsprechend als theoretische, sondern aufgrund ihrer empirischen bzw. nach rationalen Kriterien konstruierenden Arbeitsweise als praktische Grundlage der Malerei definiert. Gleichzeitig wird all das, was über das formale Konzeptionieren eines Gemäldes nach den Regeln der Perspektive, der Proportionslehre und Anatomie hinausgeht und sich mit dem inhaltlichen Entwurf befasst, von Maratta im

981 Vgl. Pace/Bell, 2002, S. 217; Bellori, 1976, S. 218.

982 Pace/Bell, 2002, S. 218.

Gegensatz zu Testa - am Philosophieverständnis des antiken Skeptizismus orientiert - als theoretisch-geistiges Element des künstlerischen Schaffensprozesses verstanden.

Am Philosophiebegriff der Skeptiker orientiert hat Maratta eine Kunstvorstellung entworfen, welche ein maßvolles rationales Studium des philosophischen Wissenschaftspanoramas mit der rationalen und damit subjektiven Vorstellung des Wahrscheinlichen bzw. der Grazia erfolgreich zu vereinen weiß. Maratta hat die akademische Ausbildung also im Gegensatz zu den Überzeugungen der französischen Akademie nicht als den Weg zur Wahrheit und damit zu einer im objektiven Sinne perfekten, künstlerische Individualität nivellierenden Kunstausbildung verstanden, sondern vielmehr allein als Institution zur Vermittlung der notwendigen wissenschaftlich-praktischen Grundlagen aufgefasst. Darüber hinaus soll ein fortwährender Meinungs Austausch den Künstler zu einer immer aufs Neue zu hinterfragenden subjektiven Wahrheit, dem im skeptischen Sinne „Wahrscheinlichen“ führen. Für Carlo Maratta also steht die für einen Akademiker zunächst überraschende Grundannahme, dass es hinsichtlich der künstlerischen Perfektion kein Richtig oder Falsch im objektiven Sinne gibt und sich diese folglich jeder Lern- bzw. Lehrbarkeit verschließt, letztlich keineswegs dem Glauben an die Notwendigkeit einer akademischen Organisation der römischen Malerschaft entgegen.

VII. *Ut pictura philosophia* - Zur visuellen Kunsttheorie von Federico Zuccari, Pietro Testa, Salvator Rosa und Carlo Maratta

Mangels einer antiken Kunsttheorie zeigt sich seit der Renaissance das Bestreben, die Aussagen der antiken Dichtungstheorie auf die Malerei zu übertragen. Neben dem bekannten „ut pictura poesis“-Vergleich aus der *Ars poetica* des Horaz⁹⁸³ liefern dafür auch die zahlreichen Malerei-Verweise in der *Poetik* des Aristoteles⁹⁸⁴ ausreichend Anknüpfungspunkte und somit für das humanistische Zeitalter den Beweis, dass bereits die antiken Dichtungstheoretiker die Malerei in den Rang einer freien Kunst erhoben haben.⁹⁸⁵ Nach Anfängen im 15. Jahrhundert setzt sich schließlich im 16. Jahrhundert in der italienischen Kunstliteratur die Meinung durch, dass die Malerei der Dichtung entsprechend als Nachahmung menschlichen Handelns zu verstehen sei und dass sie sich, um in ihrer sozialen Bedeutung mit der Dichtung gleichzuziehen, allem voran Themen der antiken und modernen Dichtung sowie der sakralen und profanen Historie widmen müsse, um schließlich im horazschen Sinne den Funktionen des Unterhaltens und des Belehrens in idealer Weise nachzukommen.⁹⁸⁶

In seinem Entwurf zum *Lamento della Pittura* ist es Federico Zuccari durch die komplexe Staffelung der Bildebenen gelungen, jenes auf den Malerei-Vergleichen der antiken Dichtungstheorie aufbauende, emanzipierte Kunstverständnis im Medium des Bildes erfahrbar zu machen. Die uneingeschränkte Ausdrucksfähigkeit der Malerei, welche nicht nur der Dichtkunst, sondern in gleichem Maße auch der Profession der Malerei

983 Horaz, 1972, V.9-10 und V.361-365: „[...] >pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.< [...] ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, iudicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.“

(“[...]>Und doch hatten Maler und Dichter seit je gleiche Freiheit, zu wagen was sie nur wollen.< [...]Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn Du weiter entfernt stehst; dieses liebt das Dunkel, dieses will bei Lichte beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters; dieses hat einmal gefallen, doch dieses wird, noch zehnmal betrachtet, gefallen.“

984 In Aristoteles *Poetik* ist mit Blick auf die Malerei unter anderem Folgendes zu lesen: „Demzufolge werden Handelnde nachgeahmt, die entweder besser oder schlechter sind, als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir. So halten es auch die Maler: Polygnot hat schönere Menschen abgebildet, Pauson häßlichere, Dionysios ähnliche.“; „Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos. An zweiter Stelle stehen die Charaktere. Ähnlich verhält es sich ja auch bei der Malerei. Denn wenn jemand blindlings Farben aufträgt, und seien sie noch so schön, dann vermag er nicht ebenso zu gefallen, wie wenn er eine klare Umrisszeichnung herstellt.“; „Da die Tragödie Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir, muss man ebenso verfahren wie die guten Porträtmaler. Denn auch diese geben die individuellen Züge wieder und bilden sie ähnlich und zugleich schöner ab.“; „Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muss er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so wie sie sein sollten.“; „Und wenn es unmöglich sein mag, daß es solche Menschen gibt, wie sie Zeuxis gemalt hat, dann hat er sie eben zum Besseren hin gemalt, das Beispielhafte muß ja die Wirklichkeit übertreffen.“, Aristoteles, 2005, S. 7-9, S. 23, S. 49, S. 85 und S. 93.

985 Vgl. Lee, 1967, S. 6-7.

986 Vgl. Lee, 1967, S. 67.

zuzusprechen ist, wird von Zuccari in geradezu überraschender Konsequenz und Eindringlichkeit ins Bild gesetzt. Mit aller Deutlichkeit scheint die Malerei im *Lamento* also zugleich jene ihr von einem anderen antiken Autor, Simonides von Keos, zugewiesene und gleichsam defizitäre Rolle einer „stummen Poesie“ von sich zu weisen. Wie in der Szene vor Jupiter in aller Deutlichkeit demonstriert, ist ihr vielmehr eine besonders eindringliche Sprach- und Überzeugungsfähigkeit zu eigen, welche ihre besondere Qualität aus der Unmittelbarkeit und der von Leonardo gepriesenen Synchronität des Dargestellten herleitet und somit der Dichtung hinsichtlich ihrer Wirkung deutlich überlegen ist. Zuccari entwirft auf diese Weise eine komplexe visuelle Argumentation für einen Gedankengang, den Francisco Hollanda bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im zweiten Dialog seiner *Vier Gespräche über die Malerei* mit folgenden Worten in den kunsttheoretischen Diskurs eingeführt hatte:

„Wenn die Dichter die Malkunst eine stumme Poesie genannt haben, [...] so geschah es, weil sie weniger von Malerei verstanden; denn hätten sie erkannt, wie viel deutlicher diese redet und erklärt als ihre Schwester, so würden sie nichts derartiges ausgesprochen haben. Denn ich möchte eher behaupten, dass die Poesie die stummere Kunst ist.“⁹⁸⁷

Im *Lamento* findet die Malerei, welche sowohl kunsttheoretische wie auch moralische Fragen in ihrer eigenen Sprache zu kommentieren weiß und sich somit auch in theoretisch-abstrakten Fragestellungen vom Medium der Schrift emanzipiert, nicht allein gleichberechtigt in den Kreis der Artes Liberales Aufnahme - wofür die Kunsttheorie bereits seit Cennino Cennini mit mehr oder weniger kraftvollen Worten eingetreten war⁹⁸⁸ - sondern fordert darüber hinaus ausgesprochen selbstbewusst eine klare Vorrangstellung unter den freien Künsten. Als autonome Metakunst ist die Malerei zur Kommentierung ihrer selbst nicht mehr auf die Literatur angewiesen und wird von Zuccari schließlich aufgrund ihrer einzigartigen Wirkungsmöglichkeiten dieser und auch den anderen durch die Musen repräsentierten Artes vorangestellt.

Demzufolge hat sich Zuccari im *Lamento*, das im Vorangegangenen durch eine neue Datierung in das Jahr 1572 erstmals aus dem Kontext der Kritik an Zuccaris Domkuppelfresken gelöst und in seinem kunsttheoretischen Gehalt - vor allem durch die Neudeutung der zentralen Inspirationsbringerin als Personifikation der *scintilla divina* -

987 „[...] de chamarem á pintura poesia muda me parece que sómente os poetas não souberam bem pintar; que, se elles alcançaram quanto mais ella declara e falla que essa sua irmã, não o dixeram; e antes eu a poesia sustentarei por mais muda.“, Hollanda, 1899, S. 68-69.

988 Vgl. Seiler, 2012, S. 46; Cennini, 2003, S. 62; Dresdner, 2001, S. 96ff. sowie Anm. 195.

umfänglich erschlossen werden konnte, nicht etwa nur für die Aufnahme der Malerei unter die freien Künste entschieden, sondern die Malerei vielmehr aufgrund ihrer künstlerischen Überlegenheit zur Wortführerin derselben erklärt. Und zugleich hat Zuccari über die Bildlichkeit der Musen, die mathematischen Wissenschaften noch nahezu aus jenem Kanon ausgeschlossen. Hans von Aachens 1596 im Auftrag von Herzog Maximilian von Bayern - und damit unter weniger emanzipierten soziokulturellen Umständen⁹⁸⁹ - ausgeführte Tafel, welche im Gegensatz zu Zuccari allein die gleichberechtigte Aufnahme der Malerei unter die *artes liberales* zeigt, ist durch einen Stich Ægidius Sadeliers überliefert (Abb.132). Auch wenn die Malerei im *Lamento* lediglich den Musen und damit vorrangig den Künsten der Musik und Dichtkunst vorangestellt wird, die von Zuccari noch um die Bildhauerei und Architektur ergänzt werden, wird die Malerei spätestens in seiner 1607 publizierten Kunsttheorie ausdrücklich der Gesamtheit des neuzeitlichen Wissenschaftspanoramas übergeordnet.

Spätestens seit Michelangelo hatte sich die Vorstellung des Malers als Bildungsmensch etabliert und einen sozialen Wandel in Gang gesetzt, welcher schließlich die Loslösung der Malerschaft aus der Zunft und in Florenz und Rom gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts die Gründung von Akademien zur Folge haben sollte.⁹⁹⁰ Zuccaris bereits im *Lamento* angelegten und in seiner *Idea* konkretisierten Vorstellung jedoch, dass das Disegno-Prinzip in Form des *disegno interno* jeder wissenschaftlichen Handlung als Grundlage dient und der Malerei deshalb eine klare Vorrangstellung innerhalb des anerkannten Wissenschaftsspektrums einzuräumen sei, hat in Francisco de Hollandas Schrift über die Malerei (1548) eine Art Vorläufer. Das Disegno wird bereits von Hollanda als „*raiz de todas as sciencias*“, d.h. als Grundlage aller wissenschaftlichen Operationen beschrieben.⁹⁹¹ Dass Zuccari jedoch sehr wohl selbst erkannt hat, dass seiner Vorstellung des Disegno als *prima causa* menschlicher Reflexion und Produktivität ein ebensolcher Anspruch der Philosophie als der Mutter aller Wissenschaften aufs Deutlichste entgegensteht, belegen seine Ausführungen im 12. Kapitel des 2. Buches seiner *Idea*.

Nach Meinung einiger Philosophen sei nämlich die „*filosofia morale e naturale*“ als

989 Als Kammermaler Kaiser Rudolf II. wurde Hans von Aachen 1594 in den Adelstand erhoben, nachdem auch nördlich der Alpen die Loslösung der Maler aus der zünftischen Organisation des Handwerks eingesetzt hatte, während die Mitglieder der Florentiner Akademie bereits durch ein großherzogliches Dekret von 1571 aus der Zunftzugehörigkeit befreit worden waren. Kaiser Rudolf II. bescheinigt schließlich durch seinen Majestätsbrief vom 27.4.1595 die neue Stellung der Maler, welche aus der sozialen Stellung des Handwerks befreit in den folgenden Jahren zunehmend daran interessiert sein sollten, sich in höfischen Dienst zu begeben, vgl. Prinz, 1975, S. 169-171.

990 Vgl. Dresdner, 2001, S. 113ff.. Zu den entsprechenden Tendenzen bei Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti und Leon Battista Alberti vgl. Anm. 172.

991 Hollanda, 1899, S. 114 und vgl. S. 60ff.; vgl. Pfisterer, 1993, S. 261.

„prima causa“ bzw. „luce interna“ des menschlichen Intellektes aufzufassen und erfülle damit sogleich die Funktion des „Rettore e Governatore universale alle scienze & humane intelligenze“.⁹⁹² Jener neuartigen Konkurrenzsituation um die Vorrangstellung unter den Künsten, welche nach Zuccaris Disegno-Begriff zwischen dem Disegno - bzw. der diesem am nächsten stehenden Kunst der Malerei - auf der einen und der Metawissenschaft der Philosophie auf der anderen Seite entstanden ist, hat der erste Principe der Accademia di S. Luca in folgenden Worten Ausdruck verliehen:

„Così, che non sia né possi essere il Disegno quella causa prima di luce all'intelletto, né il Rettore, e governatore, ma solo sia la filosofia, e filosofare capo, e guida di tutte le intelligenze humane, e soprannaturali, che l'intelletto nostro possa capire.“⁹⁹³

Indem Zuccari allerdings im Folgenden die Philosophie selbst als vom Prinzip des Disegno abhängiges, geistiges Schöpfungstum definiert („la qual filosofia, e filosofare è un Disegno, e disegnare metaforico, nella mente.“⁹⁹⁴), gelingt es ihm, diese Konkurrenzsituation zu Gunsten des Disegno, und damit zu Gunsten der Malerei aufzulösen. Da also selbst die Mutter aller Wissenschaften, die Philosophie, nach Zuccari als mentales Disegno aufzufassen ist, versäumt es der Autor an dieser Stelle nicht zu betonen, dass weder die Philosophie, noch eine andere Wissenschaft oder Kunst das Disegno als prima causa menschlichen Geistesschaffens zu ersetzen vermag:

“Per tanto è chiaro che questo Disegno intellettuale, è pratico resta primo motore in noi, e prima causa à tutte le intelligenze humane: e che non è, né può essere altro soggetto, né altra causa intellettuale humana.“⁹⁹⁵

Mit der Absicht diese progressive These zu bekräftigen, wendet sich Zuccari den einzelnen Disziplinen des neuzeitlichen Wissenschaftspanoramas zu. Da schließlich jeder geistige Schaffensprozess nach einem geistigen Bilde entstehe und auch das Festhalten dieser Gedanken in Konstruktionszeichnungen, Schriftzeichen, Noten und Zahlen in den verschiedensten Disziplinen wiederum der Zeichnung bedarf, kommt Zuccari auch nach der Analyse der Einzelwissenschaften zu dem gleichen Ergebnis:

⁹⁹² Zuccaro, 1961, S. 279.

⁹⁹³ Zuccaro, 1961, S. 280.

⁹⁹⁴ Zuccaro, 1961, S. 280.

⁹⁹⁵ Zuccaro, 1961, S. 282.

“Consequentemente diciamo che esso Disegno, intellettivo, e pratico, esso giudicio che regola, governa le operationi nostre, essere quella luce generale, e quell'alimento, e vita, e quel Rettore, e Governatore à tutti i pensieri, & à tutte le intelligenze, & à tutte le pratiche humane, come chiaro habbiamo scoperto.”⁹⁹⁶

Darüber hinaus liefert Zuccari im 13. Kapitel eine Begründung für die Vorrangstellung der Malerei, welche sich durch ihre einzigartige Nähe zum Disegno auszeichnet:

„E se alcuna intelligenza professione, ò pratica potesse con ragione dire, essere sua particolare facoltà il Disegno, e'l disegnare lo potria dire la Pittura: come veramente è quella, che piu propriament Disegna, e quella che piu perfettamente, e singolarmente forma, e rappresenta tutte le cose, e che d'esso Disegno piu d'ogni altra si serve, & opera [...]“⁹⁹⁷

Im vorletzten Kapitel des 2. Buches hat Zuccari schließlich das Disegno-System und die von ihm in diesem Zusammenhang aufgestellte Hierarchie der Wissenschaften mit der Anordnung eines heliozentrischen Planetensystems gleichsetzt. Jene abschließende Bildlichkeit eines universalen Wissenschaftspanoramas ist bereits als ein sehr origineller Kunstgriff des ersten römischen Principe erkannt worden, trotz der selbstbewussten Forderung nach der Suprematie der Malerei eben nicht den Unmut der arrivierten Wissenschaften, allem voran der Theologie, auf sich zu ziehen.⁹⁹⁸ Auch wenn die Sonne und damit das Licht und Leben spendende Zentrum dieser Planetensystem-Metapher mit dem Disegno gleichgesetzt wird, so bekommt auch die Theologie zumindest auf den ersten Blick eine hervorgehobene Rolle innerhalb der Planetenfolge zuerkannt. Dem Planeten Saturn zugeordnet, wird die Theologie von Zuccari scheinbar positiv als “piu alta sfera” beschrieben, auch wenn sie sich damit zugleich im pejorativen Sinne als die am weitesten von der Sonne bzw. dem Disegno entfernte Profession zu erkennen gibt.⁹⁹⁹

Zuccari hat sowohl die Philosophie als auch die Theologie in ihrer zentralen Bedeutung für das menschliche Geistesleben innerhalb seiner, sowohl im *Lamento*, als auch in den Akademievorträgen und schließlich in der *Idea* zum Ausdruck gelangten Wissenschaftstheorie durch das Disegno und damit letztlich durch die Malerei im Sinne einer Metawissenschaft ersetzt.

Auch wenn der explizite Vergleich zwischen Malerei und Philosophie in Zuccaris visueller Kunsttheorie des *Lamento* noch ausgeblieben ist und sich sowohl aufgrund der Vorrangstellung der Pittura als auch durch die moralisierende Wirkung des vor Jupiter gebrachten Bildes nur erahnen lässt, konnte doch unter Bezugnahme auf Zuccaris 1607

⁹⁹⁶ Zuccaro, 1961, S. 287.

⁹⁹⁷ Zuccaro, 1961, S. 287-288.

⁹⁹⁸ Vgl. Pfisterer, 1993, S. 251.

⁹⁹⁹ Zuccaro, 1961, S. 298.

veröffentlichtes Traktat an dieser Stelle nachgewiesen werden, dass Zuccari den Vergleich mit der Philosophie gesucht und zu Gunsten des Disegno und somit letztlich der Malerei entschieden hat.

Die Gleichrangigkeit von Malerei und Philosophie, welche Castellini in der 1625 erschienenen Neuauflage von Cesare Ripas *Iconologia* als „Matre di tutte l'Arti liberali“¹⁰⁰⁰ beschreibt, wird jedoch in Testas um 1638 entstandenem *Liceo della Pittura* auch erstmals zum zentralen Gegenstand visueller Kunsttheorie erklärt. Seiner komplexen und systematischen Parallelisierung beider Professionen hat Testa nicht nur eine Philosophie-Definition Cesare Ripas zu Grunde gelegt, sondern sich darüber hinaus in der Konzeption seiner Schule der Malerei auf Raffaels *Schule von Athen* und damit auf die wohl berühmteste Darstellung der antiken Philosophie berufen.¹⁰⁰¹

Der Philosophie entsprechend wird nun auch die Malerei als der Weg zur Weisheit vorgestellt. Nur die Vereinigung von theoretischer und praktischer Philosophie, symbolisiert durch die Standbilder der Mathematik und der Felicità publica, führt nach Testa zur künstlerischen Vollendung und damit zum Standbild der Weisheitsgöttin Minerva im Zentrum der zentralperspektivischen Architekturlisse. Dass schließlich aber auch jene charakteristischen Bildelemente der einzigartigen autoreferentiellen Schöpfung, welche weder in der Rezeption von Raffaels Gemälde noch in der Philosophie-Definition nach Ripa begründet liegen, ihr Vorbild in der *Tabula di Cebete*, einer antiken Bildbeschreibung eines vermeintlichen Sokrates-Schülers haben, konnte im Vorangegangenen erstmals nachgewiesen werden. Somit beruft sich Testa im Kontext der Konzeption des *Liceo* auf eine weitere Quelle, welche exemplarisch für die Verbindung von Malerei und Philosophie steht. Indem Testa die Malerei mit der aristotelischen Philosophiedefinition parallelisiert, was sowohl anhand der Untergliederung in einen theoretischen und einen praktischen Teil sowie anhand des Titels „Liceo“ deutlich wird, gelingt es dem auf dem römischen Kunstmarkt nur wenig erfolgreichen Maler - wie im Vorangegangenen erstmals aufgezeigt - seine visuelle Malereidefinition sowohl gegenüber der prominenten Malereikritik Platons als auch gegenüber der herrschenden Kunstauffassung der Accademia di S. Luca abzugrenzen.

Im *Liceo*, welches eine Symbiose von „Intelligenza“ und „Uso“ in Szene setzt, präsentiert Testa der römischen Kunstwelt somit einen feingeistigen Gegenentwurf zur

1000 Ripa, 1625, S. 235.

1001 Vgl. Passeri, 1995, S. 185; Cropper, 1974 a, S. 377; Cropper, 1971, S. 269.

Malereivorstellung der Accademia und der sowohl diese als auch den römischen Kunstmarkt beherrschenden Cortona-Schule, welche ihre künstlerische Aufgabe vorrangig in einer besonders effektvollen Umsetzung vorgegebener Bildprogramme sah. Die inhaltliche Konzeptionierung derselben zählte hingegen nach eigener Einschätzung offenbar nicht zu ihren zentralen künstlerischen Aufgaben. Folglich musste gerade das eigenständige Konzeptionieren einer umfassenden autoreferentiellen Allegorie wie der des *Liceo* der im Umfeld der Accademia vertretenen Kunstauffassung klar entgegen gestanden haben. „Intelligenza“ meint bei Testa nämlich deutlich mehr als die Notwendigkeit zur technischen Perfektion des Malers, sondern zielt mehr - wie auf der rechten Seite ins Bild gesetzt - auf eine ethisch-moralische Bildung, welche von Testa in Analogie zur praktischen Philosophie als zentrale Grundlage für die inhaltliche Perfektion des malerischen Kunstschaffens beschrieben wird. Die künstlerische Vollendung fordert vom Maler die Synthese von Theorie und Praxis, von mathematischem Können und moralisierendem Wirkungsvermögen, und somit letztlich dem Motto des kunsttheoretischen Blattes entsprechend von „Intelligenza“ und „Uso“. Testa also fordert von seinem idealen Maler nicht nur eine absolute, sondern darüber hinaus eine stärker subjektgebundene, situative und damit letztlich relative Intelligenz, wie das der Aristoteles-Ausgabe Bernardo Segnis entnommene Verhältnis-Schema auf dem Sockel der Felicità-Publica erfahrbar macht.

Auch Zuccari hat in seinem gut sechzig Jahre früher entstandenen Blatt die moralische Aussagekraft der Malerei als zentrale Funktion erkannt, wenn er *Pictura* zur Wortführerin der Musen erklärt und diese die Klage derselben in Form eines allegorischen Sittengemäldes vor Jupiter bringen lässt. Neu ist bei Testa hingegen, dass er erstmals Malerei und Philosophie systematisch im Medium des Bildes parallelisiert und somit letztlich den künstlerischen Werdegang des Malers dem Philosophen entsprechend als den mühevollen Weg zur Weisheit beschreibt. Durch die pointierte Gegenüberstellung mathematisch-objektiver Elemente auf der einen und moralisch-relativer Grundlagen der Malerei auf der anderen Seite hat Testa ein Gleichgewicht geschaffen, welches wenig später in der Kunstvorstellung Salvator Rosas in Richtung der moralisch-charakterlichen Determination des künstlerischen Geistes verschoben werden sollte.

Hinsichtlich der akademischen Organisation konnten die Maler also nicht nur vorrangig auf das zeitgenössische Vorbild der humanistisch-literarischen sowie

naturwissenschaftlichen Akademiegründungen der Renaissance zurückgreifen, sondern sich darüber hinaus auch auf die etymologisch grundlegende Philosophenschule Platons berufen.¹⁰⁰² Gerade auch im Falle Testas konnte dieses institutionelle Traditionsbewusstsein durch die Tatsache belegt werden, dass er seine Schule der Malerei in Anlehnung an Aristoteles und damit in Abgrenzung zur Akademie des Platon und den literarischen Akademien der Neuzeit als „Liceo“ bezeichnet hat. Über die für den Aspekt der inhaltlichen Konzeptionierung und moralischen Unterweisung stehende Oratorenszene aber ist es Testa darüber hinaus gelungen, auch noch den bis dato traditionellen Vergleich von Malerei und Dichtung in seine Schule der Malerei zu integrieren. Denn wie auch Federico Zuccari in seinem *Lamento della Pittura* beeindruckend vor Augen geführt hat, ist die Malerei der Dichtung gleich in der Lage, komplexen Gedankengängen, abstrakten Theorien und moralischen Überzeugungen uneingeschränkt und unmittelbar Ausdruck zu verleihen. Jene kunsttheoretische Vorstellung hat Testa nicht allein über die Oratoren-Szene am Fuße der Felicità publica, sondern in potenziierter Form auch durch die komplexe Bildaussage des gesamten Blattes exemplarisch zur Schau gestellt. Der traditionsreiche Vergleich zwischen Malerei und Dichtung also konnte - wie von Testa vorgeführt - als Einzelaspekt auch in dem Vergleich zwischen Malerei und Philosophie fortleben. Zentral und maßgeblich jedoch ist für Testas Bild der Malerei der Vergleich mit der Hüterin der Weisheit und der Mutter aller Wissenschaften, der Philosophie.

Die Vergleichbarkeit von Malerei und Philosophie ist ebenso grundlegend für die Konzeptionierung von Rosas *Genio*-Folge, die im Vorangegangenen erstmals als solche nachgewiesen und in ihrem kunsttheoretischen Gehalt erschlossen werden konnte. Von Rosa jedoch wird das von Testa gut zwanzig Jahre zuvor inszenierte Gleichgewicht zwischen den Bereichen der theoretischen und praktischen Philosophie in Richtung der praktischen Philosophie verschoben und somit die Malerei vorrangig in ihrer Funktion als praktische Handlungswissenschaft vorgestellt. Die mathematisch-naturwissenschaftlichen Studien zum Zweck technischer Perfektion hingegen spielen nur noch eine untergeordnete Rolle für die Charakterisierung der idealen Künstlerexistenz. In Rosas *Genio*-Folge, deren zentralen kunsttheoretischen Aussagewert – wie im Vorangegangenen erstmalig dargelegt werden konnte - Rosa aus der Parallelisierung von

1002 Vgl. u.a. Pevsner, 1986, S. 30f.; Wine, 1996, Bd. 1, S. 101; Goldstein, 1996, S. 14f..

Maler und Philosoph entwickelt, wird die geistig-moralische Veranlagung des Künstlers und damit das angeborene Talent ganz in den inhaltlichen Mittelpunkt der Folge gerückt und in seiner Bedeutung für ein erfolgreiches Kunstschaffen unmissverständlich über die rational fassbare und damit für jedermann erlernbare technische Perfektion hinausgehoben. Die Genese des geistigen Konzeptes, in welchem moralische und philosophische Überzeugungen zum Ausdruck gelangen, nicht aber die praktische Umsetzung desselben, wird von Rosa ins Zentrum seiner visuellen Kunsttheorie gerückt und somit der von Zuccari und in variierte Form auch von Testa vorgeführte Dualismus von geistigem und materiellem Schaffensprozess, bzw. von Theorie und Praxis zugunsten einer einseitigen Fokussierung aufgelöst.

Auch der Dichtung als kunsttheoretischer Vergleichsgröße wird von Rosa nur noch eine nebensächliche Bedeutung zuerkannt. Sie tritt innerhalb der sechsteiligen Graphikfolge allein in Form der Personifikation der Satira in Erscheinung. Somit wird deutlich, dass Rosa lediglich Vergleichsmomente zwischen jener moralisch-gesellschaftskritisch ausgerichteten literarischen Gattung der Satire und der Malerei, nicht aber zwischen Malerei und Literatur im Allgemeinen erkannt hat. Auch innerhalb des literarischen Vergleiches also liegt der Fokus seiner autorefferentiellen Bildfindung auf der visuellen Inszenierung der moralisch-didaktischen Voraussetzung und Funktion von Malerei. Dass der traditionelle Vergleich zwischen Malerei und Dichtung Rosa durchaus präsent ist, von diesem jedoch als unzureichend empfunden wird, dokumentiert schließlich in aller Deutlichkeit der im Vordergrund der *Genio*-Szene am Boden liegende Lorbeerkranz, als das vom Künstler-Genius missachtete Attribut des Poeta laureatus. Mehr noch als mit der Literatur teilt die Malerei ihre moralisch unterweisende Funktion nach Rosa aber mit der Philosophie und zwar im Besonderen mit jener kynisch-stoischen Ausrichtung. Diese verfolgt ähnliche ethische Grundsätze, weshalb der Darstellung der Aequitas animi innerhalb des Zyklus eine hervorgehobene Bedeutung zugewiesen wird. Dies zeigt sich nicht nur an der entsprechenden Personifikation des *Genio*-Blattes, sondern auch in den Diogenes-Szenen und im Besonderen in dem einer umfassenden Neudeutung unterzogenen *Demokrit in Meditation*. Die Aequitas Animi, jener vollkommene Zustand der Seelenruhe, welcher nur über das Bekenntnis zur Zurückgezogenheit und Bedürfnislosigkeit sowie einem hohen moralischen Anspruch an die eigene Person erreicht werden kann, konnte als entscheidende Grundlage für eine erfolgreiche und

damit nach Rosa letztlich gesellschaftsrelevante künstlerische Schaffenskraft nachgewiesen werden.

In diesem Zusammenhang offenbart sich noch ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen den autoreferentiellen Bildfindungen Testas und Rosas: Der Neapolitaner Rosa hat weniger eine kunsttheoretische Allegorie der Malerei, sondern vielmehr eine stärker subjektiv, auf die Persönlichkeit des Malers ausgerichtete Darstellung des künstlerischen Geistes entworfen. Anders als bei Testa, bei welchem die Abstrakta der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen im Zentrum der Darstellung stehen, wird die Parallelisierung von Malerei und Philosophie von Rosa erstmals visuell in den direkten Vergleich von Philosoph und Maler übertragen und anhand konkreter historischer Beispiele, welche von Diogenes und Demokrit bis hin zu Platon und Apelles reichen, zusätzlich subjektiviert. Vor allem der Aspekt der geistigen Freiheit bei gleichzeitiger materieller Unabhängigkeit wird auf diese Weise historisch legitimiert und erstmals bildlich als zentrale Voraussetzung eines erfolgreichen künstlerischen Schaffens erfahrbar gemacht.

Durch die Kontextualisierung in Mitten seiner ikonographisch einzigartigen Graphikfolge hat Rosa den Vergleich zwischen Malerei und Philosophie stark auf den moralischen Aspekt fokussiert und den künstlerischen Genius mit dem zurückgezogenen philosophischen Genius gleichsetzt. Anders als der in Testas *Liceo* den Weg zur Weisheit beschreitende ideale Maler, der in seinen Anfangsjahren auf den Stufen zum *Liceo* personifiziert in Erscheinung tritt, zeigt sich Rosas *Genio* nicht als ein strebender, sondern als ein inspirierter Geist und somit als ein von den unterschiedlichsten Fertigkeiten erfasstes bzw. beherrschtes Geschöpf.

Marattas zwischen 1677 und 1682 entstandener zeichnerischer Entwurf der *Scuola del Disegno* wird - wie im Vorangegangenen erstmals aufgezeigt werden konnte - ganz von dem auf einer deutlich gesteigerten künstlerischen Selbstwahrnehmung basierenden Vergleich mit der Philosophie beherrscht. Für Maratta zeichnet sich der Maler jedoch nicht mehr - dem aristotelischen Philosophieverständnis entsprechend - durch ein rationales Streben nach absoluter Weisheit aus, sondern wird vielmehr im Sinne eines skeptischen Philosophen gedacht. Der antike Skeptizismus sieht das wissenschaftliche Ziel der einen, objektiven Wahrheit durch das Streben nach dem Wahrscheinlichen und somit durch eine subjektiv überformte Vorstellung von Wahrheit ersetzt. In

Auseinandersetzung mit der noch jungen Pariser Académie Royale, die seit der Gründung ihrer römischen Niederlassung im Jahr 1666 mit der römischen Accademia di S. Luca in regem Austausch stand und mit Hilfe einer pedantischen Anwendung der aristotelischen Poetik auf die Malerei noch vorrangig darum bemüht war, die eigene Profession auch in Frankreich in den sozialen Rang einer freien Kunst zu heben,¹⁰⁰³ entwirft Maratta seine antirationale Kunstvorstellung. Das menschliche Tun ist in seiner Schule der Malerei nicht wie bei Testa auf das Standbild der Minerva, sondern auf die dieses durch ihre Wolkenbank verschleiernnden Grazien ausgerichtet. Und so konnte nicht nur das zentrale Bildelement des verborgenen Standbildes sondern auch das der verloschenen Kerze in der vorliegenden Arbeit erstmals als Zeichen des verloschenen „Lume dell'intelletto“ erschlossen werden.

Unter Berücksichtigung einer von Melchior Missirini für Anfang der 1680er Jahre dokumentierten römischen Akademiedebatte, in welcher das durch die Grazien repräsentierte Prinzip der Anima mit Verweis auf die Regelfixierung der französischen Akademie dem durch Minerva personifizierten Prinzip der Ratio entgegengestellt wird,¹⁰⁰⁴ konnte darüber hinaus die besondere kunstpolitische Stoßrichtung des Blattes eruiert werden. Und so setzt Maratta, in dessen Besitz auch Testas Düsseldorfer Traktatmanuskript nachgewiesen werden konnte,¹⁰⁰⁵ der Inszenierung einer nahezu vollkommenen rationalen Durchdringung von Malerei, wie in Testas *Liceo*, sein Bild einer Kunst entgegen, für deren qualitative Erfassung das Kriterium der Ratio ein vollkommen unzureichendes ist.

Anders als Rosa hat Carlo Maratta in seiner *Scuola del Disegno* das Studium der mathematisch-empirischen Wissenschaften wie der Geometrie, Perspektive und Anatomie, nicht einfach unerwähnt gelassen. Er hat vielmehr das Prinzip der Ratio in seinem Bedeutungsanspruch für die Malerei durch das gleich dreifache „tanto che basti“ zugunsten des durch die Grazien repräsentierten Anima-Prinzips in seine Grenzen gewiesen und damit ganz im Gegensatz zu Testa, welcher der Personifikation der Mathematik noch Veritas zugeordnet hat, die Mathematik eben gerade nicht als den Weg zur Wahrheit verstanden. Sowohl diese erläuternde Textzeile als auch das über der Statue des Apoll angeordnete „Non mai abastanza“ verweist - wie auch die von den Grazien verdeckte Weisheitsgöttin Minerva - auf die skeptische Gesamtaussage des

1003 Vgl. Lee, 1967, S. 61ff. und S. 67; Stumpfhaus, 2007, S. 76ff.; Held, 2001, S. 92-105.

1004 Vgl. Missirini, 1823, S. 146-147.

1005 Vgl. Cropper, 1971, S. 295-296.

kunsttheoretischen Blattes. Diese konnte im Vorangegangenen vor allem durch die aufgezeigten Parallelen zu Ciceros *Akademischen Abhandlungen* erstmals nachgewiesen und im Sinne eines akademischen Erneuerungsbestrebens interpretiert werden.

Bereits Federico Zuccari, der erste Principe der römischen Accademia di S. Luca, wurde nicht müde, die Unabhängigkeit der Malerei von der Mathematik zu betonen, um die eigene Profession aus dem seit der Renaissance zu beobachtenden Abhängigkeitsverhältnis zu lösen. Somit liefert er letztlich die Grundlage für die von ihm vertretene Vorrangstellung der Malerei, welche er mit Hilfe seiner Disgeno-Theorie systematisch und umfassend zu belegen versucht. In seiner *Idea* schließlich präsentiert Zuccari nicht nur den erwähnten verbalen Vergleich zwischen Malerei und Philosophie, sondern auch die folgende Aussage zur Bedeutung der mathematischen Wissenschaften für die Kunst, die Marattas Ablehnung gegenüber der rationalen Durchdringung des künstlerischen Schaffensprozesses in gewisser Weise vorwegzunehmen scheint:

„Ich sage aber - und ich weiß, ich spreche die Wahrheit – ,dass die Kunst der Malerei ihre Grundlagen nicht den mathematischen Wissenschaften entnimmt, ja nicht einmal zu ihnen ihre Zuflucht zu nehmen braucht, um irgendwelche Regeln oder Verfahrensweisen für ihre Praxis zu lernen, oder auch nur in spekulativer Weise sich darüber klar zu werden...Ich werde zwar zugeben, dass alle von der Natur hervorgebrachten Körper Proportionen und Maße besitzen, wie Aristoteles bezeugt, aber wenn einer sich darauf einlassen wollte, alle Dinge vermittle theoretisch-mathematischer Spekulation zu betrachten und zu erkennen, und dieser gemäß zu arbeiten, so wäre es, von der unerträglichen Mühseligkeit ganz abgesehen, eine Zeitverschwendung ohne jedes nützliche Ergebnis; wie es einer unserer Kunstgenossen (sc. Dürer), obzwar ein tüchtiger Maler, bewiesen hat, der Kraft eigener Willkür auf Grund mathematischen Regeln menschliche Körper bilden wollte... Denn das Denken (des Künstlers) muß nicht nur klar sein, sondern auch frei, und sein Geist muß gelöst sein und nicht beschränkt durch eine mechanische Abhängigkeit von derartigen Regeln.“¹⁰⁰⁶

Auch Zuccari hat bereits auf die Gefahr hingewiesen, über diesen empirischen Regeln die „Anima“ zu vergessen, welche allein einer Zeichnung „gratia“ und „leggiadria“ im Sinne vollendeter Schönheit schenkt.¹⁰⁰⁷ Jedoch hat er seine Ablehnung der mathematischen Wissenschaften anders als Maratta nicht im Sinne der antiken Skepsis, sondern mit dem Freiheitsbedürfnis des künstlerischen Geistes begründet. Und so scheint Maratta sich in

1006 Deutsche Übersetzung zitiert nach Panofsky, 1960, S. 42f.; für den Originaltext vgl. Zuccaro, 1961, S. 249f.: „ma dico bene, e so che dico il vero, che l'arte dell Pittura non piglia i suoi principi, ne ha necessità alcuna di ricorrere alle Mathematiche sciéze [sic], ad imparare regole, e modi alcuni per l'arte sua, ne ancho per poterne ragionare in speculatione. [...] Dirò ancho come è vero, che in tutti i corpi dalla Natura prodotti vi è proportion, e misura, come afferma il Sapiente: tutta via, chi volesse attendere à considerare tutte le cose, & conoscerle per speculation di Theorica, Mathematica, e coforme a quella operare, oltre il fastidio intollerabile, sarebbe un perdimento di tempo senza sostanza di frutto alcuno buono. Come ben mostrò un de nostril professori ben valent'huomo che voles àpprio capriccio formar corpi humani có regola Mathematica; [...]che l'intelletto hà da essere non solo chiaro, ma libero, e l'ingegno sciolto, e non così ristretto in servitù mecanica di si fatte regole.“

1007 Vgl. Pfisterer, 1993, S. 259 und Anm. 42.

seiner *Scuola del Disegno* in gewisser Weise auf die akademischen Anfänge unter Federico Zuccari berufen zu wollen. Auch Zuccari hatte sich durch die im *Lamento* an zentraler Stelle in Erscheinung tretende Personifikation der *scintilla divina*, die im Vorangegangenen erstmals als solche nachgewiesen werden konnte, bereits indirekt gegen jene Überzeugung der reinen Lehrbarkeit von Malerei,¹⁰⁰⁸ ausgesprochen, wie sie von seinem wohl größten Konkurrenten und Neider in Florenz, Alessandro Allori,¹⁰⁰⁹ vertreten wurde. Dieser hatte 1565 in Folge seiner anatomischen Studien mit der Niederschrift einer dialogischen Abhandlung mit dem Titel *Dialogo sopra l'arte del disegnare le figure, pricipiando da`muscoli, ossa, ect.* (um 1565-1607) begonnen, einem Zeichenlehrbuch für sechs florentinische Patrizier, das es sich zum Ziel gesetzt hatte, die Kunst des Figurenzeichnens Schritt für Schritt zu demonstrieren und damit letztlich für jedermann erlernbar zu machen.¹⁰¹⁰ Gerade diese Kunstvorstellung aber, welche letztlich in der Anwendung und Kombination fester Regeln besteht,¹⁰¹¹ muss Zuccaris stärker metaphysisch ausgerichteter Vorstellung des künstlerischen Schöpfungsaktes aufs Deutlichste entgegengestanden haben. Und auch die Bildkonzepte Testas und Rosas müssen, wie im Vorangegangenen gezeigt werden konnte, als Gegenentwürfe zu der die römische Akademie zur jeweiligen Zeit beherrschende Kunstauffassung des Cortona-Umkreises bzw. der doktrinären Anatomiebegeisterung der Folgejahre aufgefasst werden. Im Gegensatz zu Maratta aber wendet sich weder der Entwurf Zuccaris, Testas oder Rosas ausdrücklich gegen eine bestimmte Kunstauffassung, vielmehr sind die in ihnen formulierten kunsttheoretischen Aussagen allesamt positiv formuliert. Maratta jedoch hat durch das dreifache „Tanto che basti“ jene rational-doktrinäre Kunstauffassung als unzureichend definiert und seine Kunstauffassung in Form einer bildimmanenten Abgrenzung entwickelt. Auch wenn Maratta den zentralen Adressaten seiner bildimmanenten Kritik, die Vertreter jenes doktrinären französischen Akademismus, offenbar aus diplomatischen Gründen unerwähnt lässt, wird sich die kunstpolitische Stoßrichtung seines Blattes dem zeitgenössischen Betrachter schnell erschlossen haben.

1008 Vgl. Ciardi, 1971, S. 277.

1009 Alessandro Allori hatte nach Vasaris Tod (1574) darauf spekuliert an Stelle von Zuccari mit der Fortführung der Kuppelfresken betraut zu werden und unterbot diesen schließlich 1579 hinsichtlich eines Programms für die Dekoration der Vierungspfeiler um die Hälfte des Preises, vgl. Ważbiński, 1977, S. 10.

1010 Vgl. Perrig, 1997, S. 279.

1011 Vgl. Ciardi, 1971, S. 277.

Ganz im Gegensatz zu Zuccari und auch Maratta hat Testa die zentrale Bedeutung der mathematischen Disziplinen und damit des wissenschaftlichen Rationalismus für eine erfolgreiche Ausübung der Malerei zu unterstreichen versucht, wie nicht nur die hervorgehobene Rolle der mathematischen Wissenschaften im *Liceo*, sondern darüber hinaus auch Testas kunsttheoretisches Traktatfragment belegt.¹⁰¹² Testa jedoch verfolgt in Abgrenzung zur Malerei des Cortona-Umkreises das Ziel, die Gleichwertigkeit der Malerei und der aristotelischen Philosophie mit ihrer Untergliederung in die Bereiche der theoretischen und praktischen Philosophie zu postulieren und somit den Künstler dem aristotelischen Philosophenbild entsprechend als einen umfassend gebildeten Universalgelehrten und die Malerei als Metawissenschaft zu definieren. Zudem wird sicher auch - wie im Vorangegangenen aufgezeigt - die römische Wissenschafts- und Empirismusbegeisterung in Folge der 1603 gegründeten *Accademia di Lincei* Testa dazu veranlasst haben, die mathematisch-empirischen Grundlagen der Malerei im Gegensatz zu den Überzeugungen des Manieristen Zuccari wieder in ihrer Bedeutung zu stärken.

Den Maler als einen skeptischen Philosophen verstehend, führt uns schließlich Maratta in seiner *Scuola del Disegno* die erkenntnistheoretische Beschränktheit des menschlichen Geistes und damit des rational-doktrinären Wissenserwerbes vor Augen und hebt damit nicht allein das Prinzip der Anima über das der Ratio, sondern - der zeitgenössischen Akademiedebatte entsprechend - die deutlich liberalere Kunstauffassung der römischen Akademie über jene geradezu pedantisch-doktrinären Überzeugungen der französischen Académie Royale. Auf dem Weg zur künstlerischen Vollendung des Malers aber wird den mathematisch-empirischen Disziplinen von Maratta trotz seines skeptischen Urteils zumindest die Rolle grundlegender Hilfswissenschaften zugewiesen und damit die Notwendigkeit einer akademischen Ausbildung keineswegs grundlegend in Frage gestellt. Wie anhand der behandelten graphischen Arbeiten des ersten römischen Principe Federico Zuccari, des akademischen Außenseiters Pietro Testa und des akademischen Protagonisten Carlo Maratta nachgewiesen werden konnte, hat die römische Akademie trotz ihres pädagogischen Anspruches keineswegs immer eine besonders rationale Kunstvorstellung vertreten. Somit ist Rosas ebenfalls den Malerei-Philosophie-Vergleich aufgreifende *Genio*-Folge fortan weniger als die Position eines exzentrischen Sonderlings,

1012 Vgl. u.a. Testa MS folio 14 verso, 1984, S. 229, 54. A.: „Quelle arti che più partecipano delle matematiche sono più nobili perché hopera[no] con più vere ragioni. La pittura hopera con l'arte e dimostrazioni matematiche, havendo di bisogno del numero per l'armonia e della geometria per la quantità con le ragioni del vedere, del che è escluso del tutto la s[c]ultura, e si fa chiaro quanto più sia inferiore.“

sondern vielmehr als konsequente Weiterentwicklung zeitgenössischer autoreferentieller Gedankengänge zu werten.

Auch wenn Testa in seinem *Liceo* eine deutlich stärker auf die rationalen Grundlagen des Künstlerdaseins ausgerichtete Auffassung von Malerei in Szene gesetzt hat, so teilt Rosa doch letztlich auch mit dem nur vier Jahre älteren Luccesen ein von Auftraggeberwünschen weitestgehend befreites auf künstlerische Invention und Innovation zielendes Kunstverständnis.¹⁰¹³ Während Testa, welchem die erhofften malerische Großaufträge Zeit seines Lebens verwehrt geblieben sind, noch allein im Medium der Graphik seinen Anspruch auf künstlerische Freiheit absolut gesetzt hat, wurde das Vermarktungskonzept anspruchsvoller Inventorengraphik von Rosa in konsequenter Weise auch auf den Bereich der Malerei ausgeweitet.¹⁰¹⁴ Seine neuartigen graphischen Schöpfungen ermöglichten es Rosa einerseits bei einem breiteren Publikum für seinen künstlerischen Einfallsreichtum und seine Malerei zu werben,¹⁰¹⁵ und haben den gebürtigen Neapolitaner auf dem umkämpften römischen Markt gleichzeitig mit einem regelmäßigen Einkommen versorgt. Rosas „Hunger nach Öffentlichkeit“¹⁰¹⁶ liegt also nicht allein in der exzentrischen Persönlichkeit des Neapolitaners begründet, sondern auch in der ökonomischen Notwendigkeit, sich als freischaffender Landschafts- und Historienmaler innerhalb des noch immer vorherrschenden Systems des römischen Kunstpatronates¹⁰¹⁷ einen Namen zu machen. Letztlich haben also erst Rosas Lebenssituation und seine selbstbewusste Persönlichkeit jene ausgesprochen forsche, jedoch keineswegs traditionslose Inszenierung eines in jeglicher Hinsicht freien und ausgeglichenen Künstler-Genius möglich und notwendig gemacht.

Anhand der vorgestellten Beispiele visueller Kunsttheorie konnte in der vorliegenden Untersuchung erstmals aufgezeigt werden, dass der Vergleich zwischen Malerei und Philosophie im 17. Jahrhundert neben den auf Horaz und Aristoteles zurückgehenden und für die italienische Kunstliteratur der Neuzeit bis dato prägenden Vergleich mit der Dichtung tritt und diesen um für das künstlerische Selbstverständnis der Zeit zentrale inhaltliche Aspekte erweitert. Während Zuccari mit diesem erstmals in seiner *Idea* vorgebrachten Vergleich mit der Philosophie als der Mutter aller Wissenschaften allein

1013 Zur Gegensätzlichkeit des künstlerischen Selbstverständnisses bei Pietro da Cortona und Salvator Rosa, vgl. Haskell, 1996, S. 25f.

1014 Vgl. u.a. Rosa, 1939, S. XXV; Haskell, 1996, S. 30 und S. 183ff..

1015 Vgl. Rosa, 1939, S. XXVII sowie S. 145, Brief 110, 16. Sept. 1662: „Le stampe sono venerate e richieste, ed a quest'ora pellegrinano per tutto.“

1016 Haskell, 1996, S. 38.

1017 Zu den Anfängen des Kunsthandels in Rom vgl. Haskell, 1996, S. 176-181.

die Legitimation der Vorrangstellung der Malerei zum Ziel hatte, haben die visuellen Kunsttheorien Testas, Rosas und Marattas gezeigt, dass der Vergleich zwischen Malerei und Philosophie neben jener Aufwertung der Malerei von einer Freien Kunst zu einer alle anderen Wissenschaften in sich vereinenden bzw. übertreffenden Metawissenschaft noch zahlreiche weitere kunsttheoretisch wertvolle Aussageebenen bereit hält. Das umfassende Spektrum der philosophischen Schulen und Lehren bot den Malern je nach historischer bzw. kunstpolitischer Situation nicht nur nuancierte Identifikationsmöglichkeiten, sondern lieferte gleichzeitig neues Material für eine visuelle Umsetzung komplexer autoreferentieller Gedankengänge. Der Facettenreichtum des Malerei-Philosophie-Vergleiches und die Neuartigkeit seiner ikonographischen Umsetzung hat innovative Bildfindungen hervorgebracht und zugleich der Ausprägung einer festen und damit inhaltlich vereinheitlichten ikonographischen Tradition entgegengestanden. Im Medium der von Auftraggeberwünschen weitestgehend emanzipierten Druckgraphik sind somit seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert vollkommen neuartige Bildfindungen entstanden, welche sowohl hinsichtlich ihres einzigartigen autoreferentiellen Gehaltes als auch ihrer gemeinsamen philosophischen Ausrichtung in der vorliegenden Arbeit erstmals umfassend erschlossen werden konnten.

VIII. Anhang

1) Benito Arias Montano, Abschrift der lateinischen Bildlegende zum *Lamento della Pittura*

Tempestatis huius pertubatissimae exemplum	Vocis, et ingenii princeps Polyhymnia docti
Federicus Zuccarus Urbinas pictor	Prae sensu rerum misero saevoque dolore
contemplatus in tabula referebat.	Deficitur sermone suo verbisque disertis
Benedicto Aria Montano spirantibus imaginibus	Nec iuvat hanc Erato blandorum oblita modorum
orationem suggerente.	Euterpe ipsa etiam stupeatque sacer chorus omnis.
Antiquum sequeris fallax Sors numinis hostem	Ecce, inquit Pictura, ad sum Moestissima, et ipsa
Ac tibi sunt comites demens discordia, secta:	Ipsa gemens etiam vestri compos quoque sensus
Impetitisque Deo charam, semperque fidelem	Tristae opus exponam vestrosque meosque labores
Sponsam, qua multis quamquam sit saucia membris	Humani generis culpam studiumque nocendi
Atque humilis terram tangat; tamen alta saluti	Atque obstinata quaesitam mente ruinam :
Signa suae servat, numquam cessura furenti.	Ipsa duces fidos Mentemque, Usumque, secuta
Vel tibi, vel cuius partes nunc suscipis hosti.	observans brevibus ponam distincta tabellis:
Virtutis proles terras numerosa relinquit,	Vos modo Mercurii numen, vos Palladis altae
Ne vitiis immixta trahat culpamque notamque	Exorate bonum, facile quibus in se notare
Spes iacet, et pietas Vaesano illisa tumultu.	Iuppiter indicibus certo, et conoscere possit
Humani officii matres morumque magistrae	Effigies cunctas exemplaue singula rerum,
Artibus ingenuis iunctae fera tempora damnant	Innumerasque mali causas ex ordine primo
Secessusque sibi quaerunt, ceduntque Tyrannae	Si tamen est vitiis ordo petulantibus, atque
Inscitiae, cui coeca favet Fortuna, ministris	Indomitis procul humana ratione remotis,
Fraudibus atquedolis venalia munera linguae	Haec emblema velut, picturae imagine in omni
Addit Adulator proba paupertasque Famesque	Ingeniis referam brutis specieque pudenda.
Excipiunt artes pulchras virtutis, et almae	Ipsa etiam sociam vobis me profero, prima
Progeneum coelo dignam santasquesorores.	Effugitura homines coeli atque aditura parentis
Consilium est igitur iustas deferre querellas	Tecta de ara suis varie, et splendentia formis
Ad Iovis et superum sedem. tamen ipsa decentis	Atque gemens animo pulchros variosque colores

Artis et arma iovi referam squallentia longo
Et vitiata otro atque situ corresa maligno
En pater ingratos homines, quos munere tanto
Multiplisque boni varios ornare per usus
Atque pares nobis vuluisti reddere: quanto
Diductos errore trahit versatque rotaque
Exagitata malis vitiis inscitia praeceps.
Virtutis verae lucisque inimica benignae
Hae nunc regna tenet, monstris haec turpibus
omne
Humanum genus immiscet furiataque turbat
Pectora, et insana mentes, gaudentiaque alto
Corda malo, et monitus, et opem aversata
salubrem.
Iup. Heu cadit in mortale genus dementia tanta ?
Cui dedimus non tantum animas, sed proxima
divis
Munera cor animumque sacris virtutibus atque
Actibus eximiis aptum curisque supremis
Sic vos o natae exceptae, sic sedibus illis
Expulsae isto habitu post tot benefacta reditis ?

Ipse ego lustitiae permotus voce quaerentis
Ulciscar vestramque vicem contemtaque nostrae
Dona benigna manus animo demissa paterno.
Ponite vos lachrymisque modum, nimioque
dolori,
Et contemptores homines contendite, talem
Quippe dabat vobis quondam sapientia legem
Ne quemquam, qui vos parum coluisset, in altum
Tollere cura foret, pulchris ve ornare coronis
Vos Charites placido monitu ac sermone sororum
Solatae mulcete animos, gratisque fovete
Officiiscoelo dignis regnisque beatis.

FINIS.

FLORENTIAE,

Cum Licenzia Superiorum.

Excudebat Georgius Marescotus. 1579.

(zitiert nach: Kupferstichkabinett Berlin, Inv. Nr. 9-1982.)

„§1. [Tocoato?] quel mostro con tutti i suoi malanni, Signore mio G[irolamo], g[i]unsi alla sommità, che altro che l'ali del'ingegno non può condurcivi. Non è mio talent poter descriver l'amenità, la purità. La vag[h]ezza di quel'aria, di quell sito. Vi basti sapere che fu eletto da ingenii sì gra[n]di per un teatro della lor Gloria, e che d[o]ve manca la natura, sepur innerte, manch[and]o, [=manchó?] I più fini ingegni s'adoperono per farlo vago e riguardevole [e] meraviglioso. Mi fur[o]no intorno di fatto varii gentilissimi spiriti, tra i quali era..., e dopo mille interrogationi, e che volevo e di dove venivo e come havevo saputo far forza al'Invidia, che tanti sotto di essa erano restate, a tu[t]to risposi et a quest'altro quesito mostrai, come dovevo, non io, ma il mio mecenate havermi quasù condotto. Il che da essi inteso con facc[i]a allegrisima dentro mi invirono, avvertendomi che s'io fossi stato alla lor regina scoperto e interrogato come costì fossi senza par[o]la in me[g]lio, mostrassi quella stella che tanto ha saputo felicitarmi sogg[i]un[gen]do da me essere lontano quell desiderio sfacc[i]atissimo del `utile quanto vicino il desiderio d'inparare e sentire sempre con infinita atentione i più bravi. Io rendendoli quelle gratie che

dovevo, son qua, di dove scrivendovi e mandandovi i sotili disegni di quanto vedo, penso conos[ce]rete quanto indegnamente sia sì alta professione in basso stato tenuta. Non vi potrebbi esplicare il timore e la meraviglia che a un tratto per quanto veddi, come in ponposissima scena in me si generò.

§2. Veddi unitamente spartati tutti que' bravissimi huomini che al nostro secolo sono fioriti, e come la Pittura regina tra essi stansiava. Chi può esplicare mai la vag[h]ezza, la gratia di quella Signora? Non ha moto che non proceda dalle Gratie non servando che diletta[n]do non t'instupidischa, ornata poi che è meraviglia, perché quantunque gli abbigliamenti in essa siano infiniti, non coprono main é confo[n]dono le sue proportionatissime e vag[h]issime membra. Il suo manto richissimo per natura è tempestato di qua[n]te gioie sono alla luce; non ha tanti colori ne'suoi fioretti la vag[h]issima primavera. Ma che meraviglia poi il vederli, per così dire, con tanta ubidie[n]za, sense una pur ombra di confusion military tutti sotto il gran capitano del maggior lume, sotto l'ingegno [possibily *ingegnìa for insegna*] del chiaroscuro. Solo quella fascia che li si cinge la rosata bocca non ho saputo vedere, ma sento che parla tra i suoi e che ogni parola e sente[n]za replicando spesso che si debba imitare ma con ragione, verso la sera, per quanto inte[n]do, col far una gita sul più rilevato di questo sito, e lì tutti presenti discorrere per tener in essi salda la verità e sca[ccia]rne ogni ombra d'opinione – errore (dice lei) che à potuto legar molti quanto non ànno inteso ciò che sia e dov'è fondata la Pittura. Questa sera non mancherò essere anch'io, e con somma avidità sentire e raccogliere quanto dice e a cui, poi con tenue foglio mandare.

§3. Per ora m'inge[g]nero deserivervi quest'academia onoratissima di spiriti supreme. Ma chi può mai la bizzaria, la maestà, la gra[n]dezza, i moti varii, spiritosi, gl'ammantamenti, i gussti di così sollevati ingegn[er]ni rappresentarvi? Un semplice schizzo potrebbi aditarvene e, se tanto mi soverra, in questa lettera ma[n]darvi, d'una fiorita scuola che dipinse il gran Raffaello nel Palazzo Pontificio dei più famosi Ateniesi che intorno a diverse scie[n]se s'adopra[n]o: ma non vi è paragon perché qui magi[o]re è il numero, più vasto e ameno il sito, più bravi et eccellenti gl'huomi[n]i. Certo che è merav[i]glia, e di qui non so uscirne."

(zitiert nach: Testa MS 1984, folio 21 recto, S. 254-257.)

4) Auszug aus der Maratta-Vita Giovan Pietro Belloris mit der Beschreibung der Scuola del Disegno

„Aborrisce Carlo un'altra sorte di maestri ovvero censori moderni, i quali avendo appreso qualche linea di prospettiva, ovvero di anatomia, subito che riguardano un quadro, vanno a ricercare il punto ed i muscoli, sgridano, ripetono, accusano e notano i più egregi maestri, restando però essi ignoranti nella loro vana ambizione di sapere senza mettere in opera alcuno di que' precetti, che si vantano insegnare ad altri. Ad uno di costoro che professava di dare insegnamenti ottici con trovare errori in Raffaello, Annibale Caracci ed altri artefici di maggio stima, ne' quali errori era egli più scorretto, senza che alcuno si volgesse a'suoi dipinti, disse Carlo: <Voi siete come quell pedante che intendeva tutte le regole della grammatical, ma non sapeva poi parlar latino>. Ha Carlo sempre stimato e stima necessaria al pittore la prospettiva e l'anatomia, la prima per la giusta situazione e veduta delle figure e degli oggetti; la seconda per la natural operazione de' muscoli, piegamenti delle giunture e costruzione degli ossi,

su quali si sostengono le membra e la carne, e sono queste due basi fondamentali della pittura, che regolano l'occhio e le figure; non però egli è di parere che un giovane s'inoltri tanto in queste condizioni che tralasci l'alter, molto difficultose ed importantissime in modo che egli vada ricercando la quadratura del circolo o'l nudo troppo più sotto della pelle, ma che si eserciti in queste cognizioni tanto solo quanto basti a non errare nelle sue figure; al qual proposito non tralasciamo di referire in questo luogo un bellissimo disegno fatto da Carlo per il signor marchese del Carpio nel tempo ch'egli era ambasciatore del re cattolico appresso Innocenzo XI, il qual signore amantissimo della pittura oltre le statue, marmi e quadric in molto numero, adunò ancora molto numero di disegni de' più celebri pittori antichi e moderni, disposti nobilmente in trenta libri, ne quali disegni impiegò ancora agli artefici più stimati che allora erano in Roma. Li soggetti furono sopra la pittura, lasciando aciascuno libero l'Arbitrio di eleggerlo a suo modo. L'invenzione di Carlo fu l'academia e la scuola di essa pittura con varie figure intente a varii studii: geometria, ottica, l'anatomia, disegno, colore. Dispose nel mezzo un maestro di prospettiva, che con ambe le mani accennando avanti le linee, si volge indietro a' suoi discepoli, a' quali parla e dichiara i primi elementi e'l modo del vedere. Finse una tela sopra un trepiedi da dipingere, ed in essa delineò la piramide visiva la cui punta è nell'occhio e la base nella superficie dell'oggetto. Evvi dietro un giovane che tutto intent esprime e brama d'intendere con una cartella ed un volume sotto il braccio ed a' suoi piedi un altro inclinor con un ginocchio a terra, tiene il compass su l'abaco, formando geometriche figure; ma sotto la piramide istessa leggesi scritto un motto: <TANTO CHE BASTI>, intendendosi per le ragioni sopra accennate, che i giovani avendo apprise le regole necessarie al loro studio trapassino avanti senza fermarsi. Dalla parte avversa dell'anatomia attendono ad un scheltro sollevato sopra un basamento, e quivi un vecchio volgesi ad alcuni giovani studiosi insegnando ed accennando loro muscoli e nervi; sotto questo scheltro nel basamento vien replicato il motto stesso di prima: <TANTO CHE BASTI>. Più sopra s'avanza un portico con un arco, ove è collocate nella sua base la statua dell'Ercole farnesiano di Glicone con due alter statue appresso, la Venere de' Medici di Cleomene con l'Antinoo di Belvedere nelle loro forti, giovanili e delicate membra; ma sotto queste è ben divers oil titolo che vi si vede leggendovisi: <MAI A BASTANZA>, contenendosi nelle buone statue l'esempio e la perfezione della pittura con la buona imitazione scelta dalla natura; che a dire il verso non fu mai lodato Michel Angelo per l'anatomia, nella quale si era tanto avanzato che più tosto ne viene notato per averla troppo espresso in molte delle sue figure, dovendo egli anzi riferire la lode della sua gran maniera al torao dell'Ercole di Belvedere da lui sequitato. Dall'altra parte, ove s'esercita la prospettiva, appariscono le tre Grazie i sedenti su le nubi, quali scendono dal cielo a felicitar gl'ingegni, riguardando sotto i studii, l'opera e le fatiche e distribuendo esse a chiunque lor piace i loro doni, onde leggesi il motto: <SENZA LE GRAZIE È INDARNO OGNI FATICA>. In ultimo Avanti il trepiede da dipingere è posto un scabello con i pennelli e tavoletta da colori, apprestati a dar la mano all'opera ed a conseguire il fine della pittura. Sequitando il questo luogo il motto che esorta al bel lavori: <CON L'OPRA SOL PREMIO ED ONOR S'ACQUISTA>. In tal modo Carlo intende e dicorre second il suo parere dei studii della pittura, con aver osservati alcuni peraltro di bell'ingegno e speculativiche si sono perduti, spaziando lungamente in questa ed in quell'altra applicazione, senza fermarsi alle più important che si richiedono all'operazione d'un buon pittore e d'una buona pittura. L'anatomia ed il tirar delle line cadono invero sotto regole certe e possono apprendersi da ciascuno perfettamente, come la geometria sin da' fanciulli anticamente nelle scuole s'apprende, ma non così avviene delle alter erudizioni che derivano dell'ingegno, obligandoci a ricercar gli esempj dalla bella natura e da coloro ancora che l'hanno imitate in eccellenza per ritrarne da essa l'idée e le forme, quali rendono meravigliosi gl'artefici e l'operazione del loro pennello. Ma siccome fu Carlo sempre studioso d'intender le ragioni dell'arte sua, così è stato solito nell'occasioni discorrerne e proferirne saggi concetti con rispondere argutamente in modo che <quelli che> l'odono, pendono attenti da' suoi detti, quali sempre riescono d'insegnamento."

5) Transkription der Bildgende des *Ignoranza*-Stiches von Nicolas Dorigny nach Carlo Maratta

„Agli Amatori delle buone Arti / L' Ignoranza, che fà scempio di quelle Arti, che liberali si chiamano, è il soggetto del presente Dißegno. Il famoso Cavalier Carlo Maratti, che n'è stato Inventore, ha inteso dimostrare, che le buone Arti non anno maggior ne-/mico, ne più potente dell' Ignoranza; e però introduce la medesima in piedi sopra il Globo del Mondo, in atto imperioso, e violent; La Pittura, una delle bell' Arti, in atto piegehevole e mesto, strapazzata tra le mani dell' Avarizia, / s' inchina per forza Avanti della steßa Ignoranza, che le ravvolge una mano dentro I Capegli: Librato in aria stà figurato con ali di Pipistrello un Genio perverso che instiga l' Ignoranza à maltrattare le virtù; e porta tre dardi in mano che / significano i tre modi di distruggerle, e sono prima il non dar loro alcun premio, secondo il non dar loro ne tampoco la lode, terzo il persequitarle ancora se bisogna: Consigli quanto più empi tanto più facili per eßer pur troppo / dall' Ignoranza eseguiti, ella in tanto, per far più bella la sua Vittoria sopra le buoni Arti, ha tolta di mano la falce alce al Tempo, che perciò le stà à piedi depresso; e mesto; e con ciò si vuol significare, che quelle antiche sta- / tue, e quegli antichi Edifici, che il Tempo havrebbe atterrato bensi, ma col de corso solamente di molti Secoli, L' Ignoranza usurpandosi la di lui falce ha prevenuto in distruggere, ora col non curarsi di conser-/ vare, ora col dare aiuto a demolire; per il che si sono disegnati in lontano Archi non intieri, Acquedotti devastati; ed Amfiteatri rovinosi, e cadenti. Quinci la Scultura con le sue insegne, e preßo a lei l' Architettura con lo / squadron, e Compaßo; si vedono gettate miseramente per terra, e più in lontano, al povera Filosofia, con la non meno povera Poesia, che unite s' incaminano altrove, per fuggiere da questo scempio. In mezo a tanto sconcerto so-/ li si vedono più in lontano scherzare intanto e danzare festevolmente alcuni Chori di Baccanti, tieti Compagni dell' Ignoràza [sic] e del Vizio, ma finalmente moßa à pietà delle buone Arti che anno con giacciunto per longo / tempo si vede Pallade in alto, che supplichevole à prè di Giove gli mostra l' infelice stato delle medesine, e implora soccorso; è par che Giove l' aßicuri, che da qui avanti non si vedrà più certamente ne il Vizio in / trionfo, ne queste Arti altraggiate, ò neglette, ma bensi l' Ignoranza abbattuta, e le buone Arti, e le belle Virtù applaudite sul Capidoglio, e premiate, mercè di chi oggi regna gloriosam^{te} nella Città Reina del mondo. Vivete felici / Eques Carlus Maratti inv. et dilen. Cum Privil. Sum. Pont. et Regis Christ^{mi} et sup. prem.”

(zitiert nach: Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 6632.)

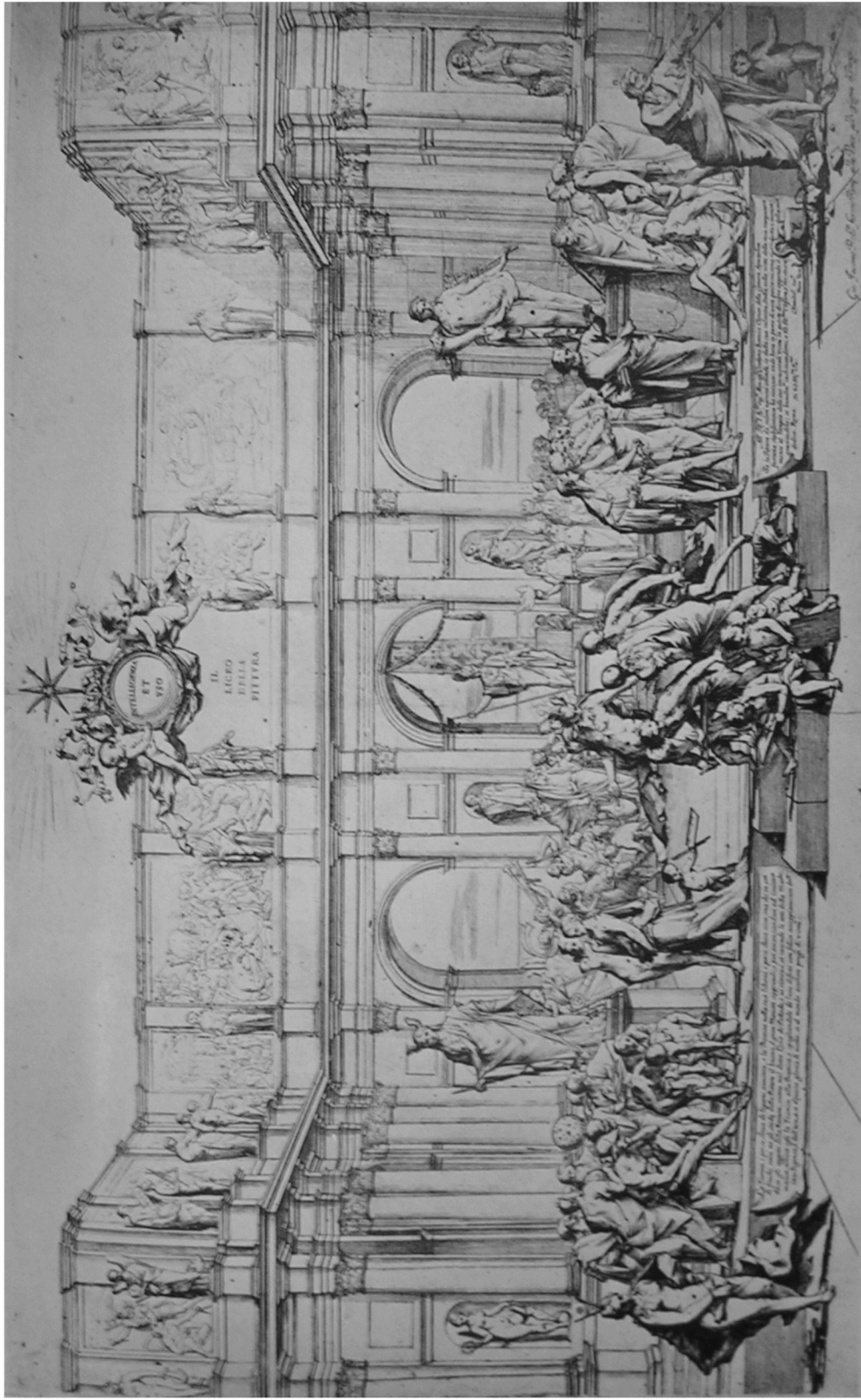
IX. Abbildungsteil



1. Neo Rauch: Der Sucher, 1997, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.
© courtesy Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin und
Zwirner, New York/London; VG Bild-Kunst, Bonn 2015.



2. Cornelis Cort nach Federico Zuccari: Il Lamento della Pittura, 1572/73, Kupferstich.



3. Pietro Testa: Il Liceo della Pittura, um 1638, Radierung.



4. Salvator Rosa: Il Genio di Salvator Rosa, um 1662, Radierung.



5. Nicolas Dorigny nach Carlo Marattia : La Scuola del Disegno, vor 1711, Kupferstich.



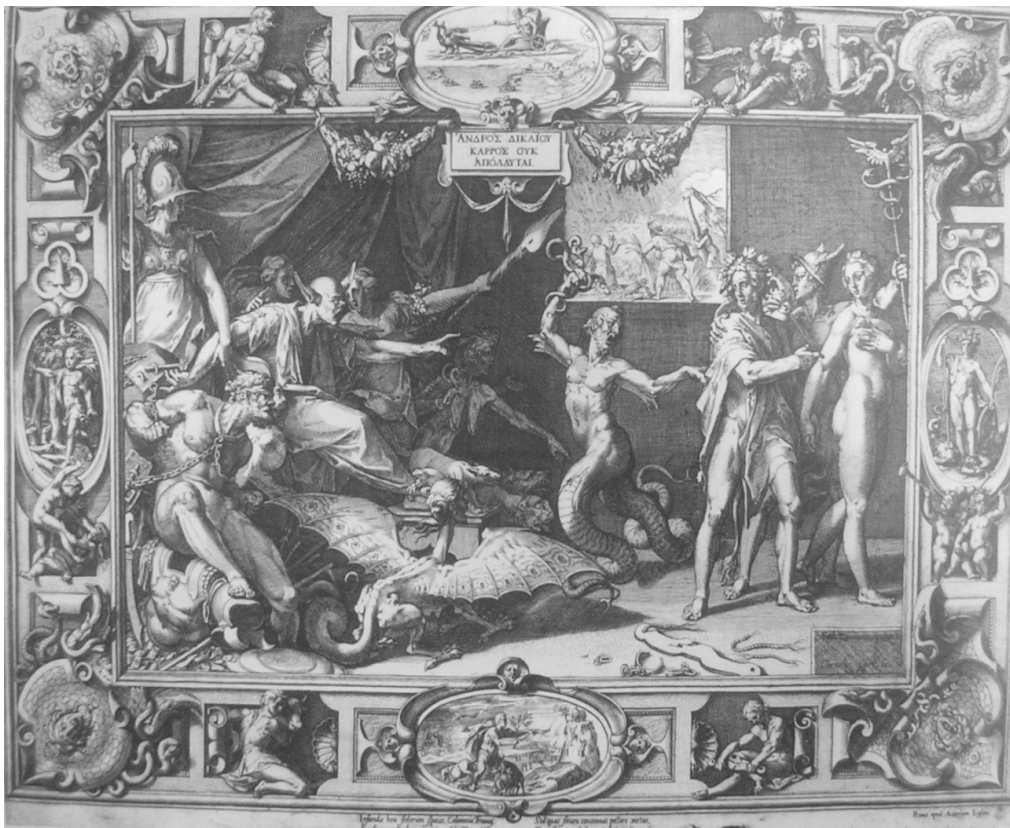
6. Detail aus Abb.2.



7. Detail aus Abb.2.



8. Detail aus Abb.2.



9. Cornelis Cort nach Federico Zuccari: Verleumdung des Apelles, 1572, Kupferstich.



10. Federico Zuccari: Vorzeichnung zum *Lamento della Pittura* (obere Hälfte), 1572/73, Feder und Pinsel in Braun und Deckweiß, Kunstmuseum Düsseldorf.



11. Sandro Botticelli: Die Verleumdung des Apelles, um 1497, Tempera auf Holz, Florenz, Uffizien.



12. Bolognino Zaltieri:
L'Occasione, Radierung
aus V. Cartari *Le immagini
degli dèi* (Tav.LXXVIII).
Venedig 1571.



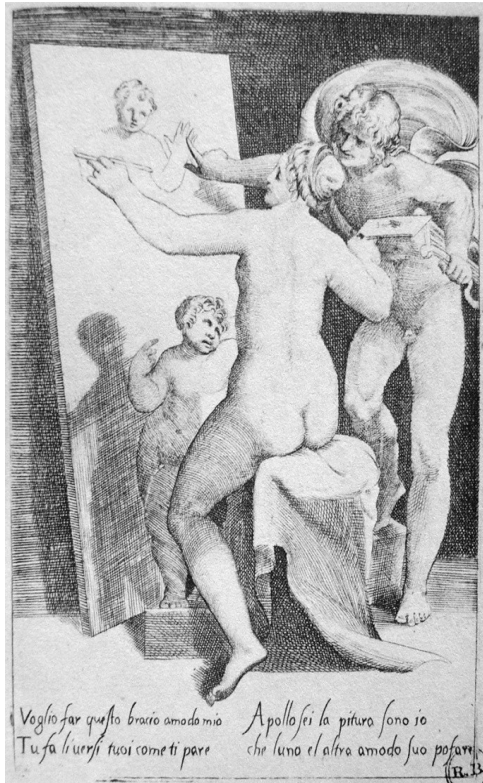
13. Mantegna Umkreis:
Allegorie des Zufalls, um
1510, Fresko, Palazzo
Ducale, Mantua.



14. G. Porta: L'Occasione, Holzschnitt aus Francesco Marcolini *Le Sorti*, Venedig 1540.



15. In Occasionem, Holzschnitt aus A. Alciati *Emblematum liber* (Emb.XVI), Paris 1542.



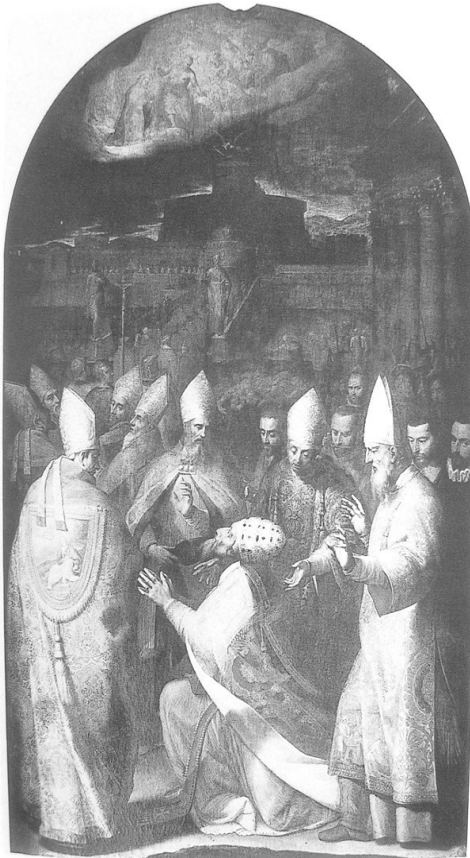
16. Giulio Bonasone: Apollo und die Malerei aus den *Amorosi dilette degli Dei*, um 1545.



17. Giulio Bonasone: Sokrates als Maler, aus Achille Bocchis *Symbolicarum Questionum*, Bologna 1555.



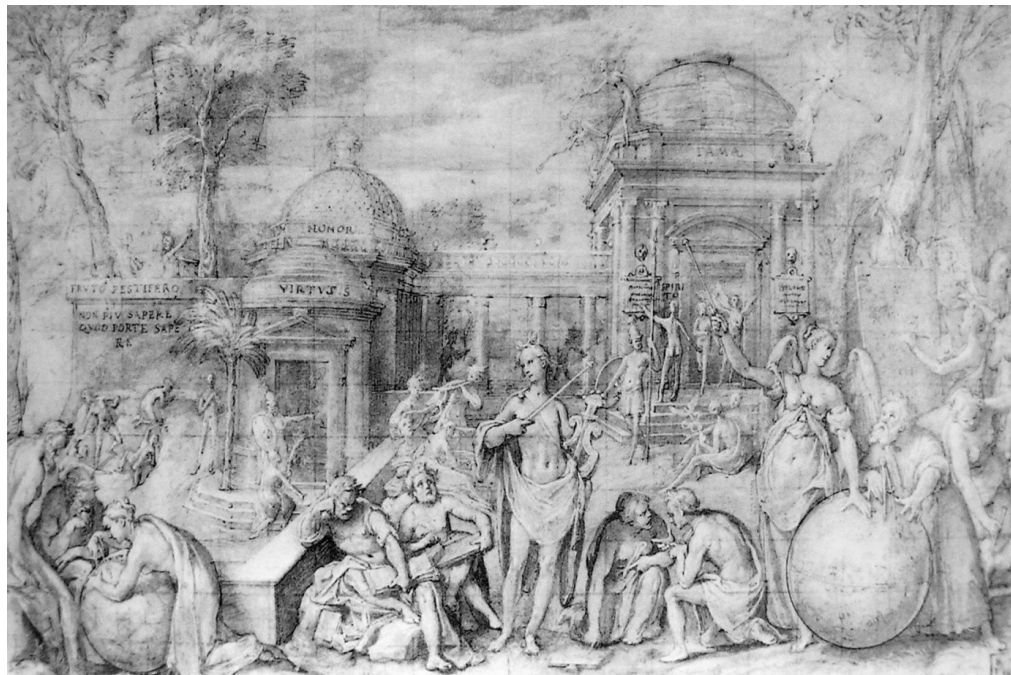
18. Federico Zuccari: Die Seligen (Ausschnitt aus dem westl. Sektor der Kuppelfresken), Santa Maria del Fiore, Florenz.



20. Cesare Aretusi: Die Pestprozession des Hl. Gregor, um 1581, Öl auf Leinwand, Santa Maria del Baraccano, Bologna.



21. Aliprando Caprioli: Die Pestprozession des Hl. Gregor, Kupferstich.



22. Federico Zuccari: Il Giardino delle Virtù, um 1583, Lavierte Federzeichnung, The Piermont Morgan Library, New York.



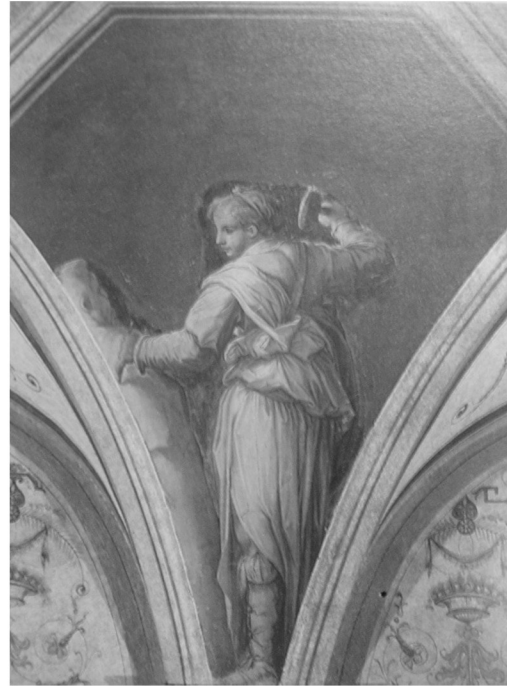
23. Federico Zuccari: Il Giardino delle delizie mondane, um 1583, Lavierte Federzeichnung, Louvre, Paris.



24. Federico Zuccari: Apotheose des Künstlers, Fresko im Gewölbe der Sala Terrena, um 1590, Palazzo Zuccari, Rom.



25. Giorgio Vasari: La Pittura, nach 1540, Fresko, Casa Vasari, Arezzo.



26. Giorgio Vasari: La Scultura, nach 1540, Fresko, Casa Vasari, Arezzo.



27. Giorgio Vasari: L'Architettura, nach 1540, Fresko, Casa Vasari, Arezzo.



28. Giorgio Vasari: La Poesia, nach 1540, Fresko, Casa Vasari, Arezzo.



29. Giorgio Vasari und Werkstatt: Scultura, um 1573, Fresko, Casa Vasari, Florenz.



30. Giorgio Vasari und Werkstatt: Pittura, um 1573, Fresko, Casa Vasari, Florenz.



31. Giorgio Vasari und Werkstatt: Architettura, um 1573, Fresko, Casa Vasari, Florenz.



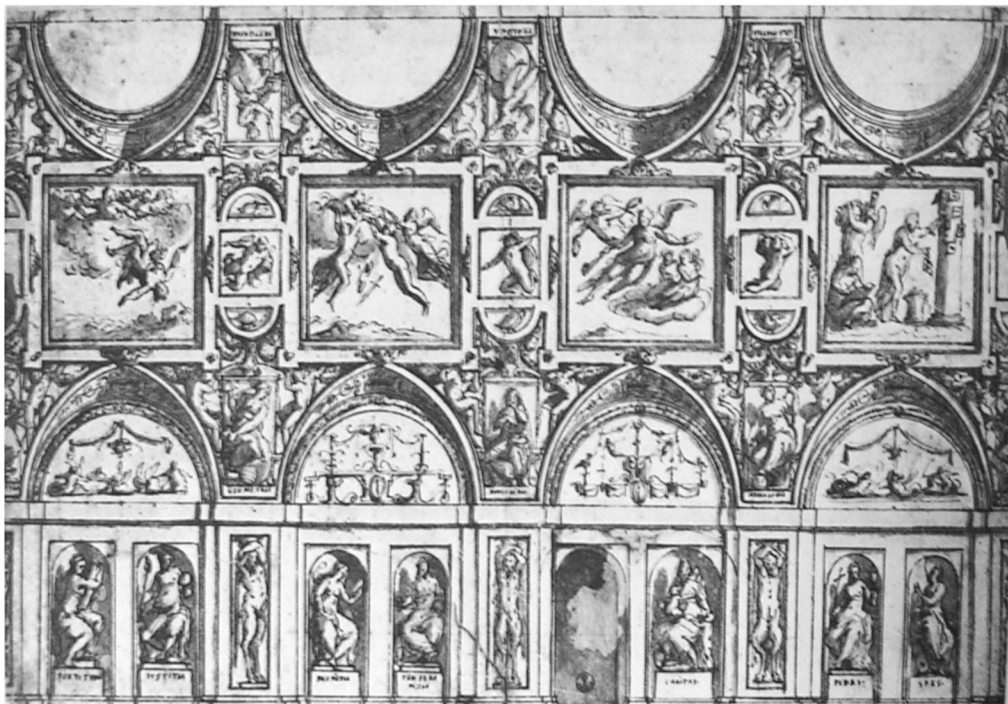
32. Bartolomeo Passarotti: Allegorie der Malerei, Radierung.



33. Giorgio Vasari: Holzschnitt der Titelfrückseite der *Viten* von 1550.



34. Giorgio Vasari: Holzschnitt der Titelfrückseite der *Viten* von 1568.



35. Giorgio Vasari: Entwurf für eine Loggiendekoration, Lavierte Federzeichnung, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz.



36. Theoria, Del Signor
Fulvio Mariotelli,
Holzschnitt aus Cesare
Ripas *Iconologia*,
Padua 1618.



37. Prattica, Del Signor
Fulvio Mariotelli,
Holzschnitt aus Cesare
Ripas *Iconologia*, Padua
1618.



38. Filosofia secondo Boetio, Holzschnitt aus Cesare Ripas *Iconologia*, Padua 1618.



39. Povertà, in uno ch'abbia bell'ingegno, Holzschnitt aus Cesare Ripas. *Iconologia*, Padua 1618.



40. Giudizio, Holzschnitt
aus Cesare Ripas.
Iconologia, Padua 1618.



41. Raffael: Schule von Athen, um 1509/10, Stanza della Segnatura, Vatikan.



42. Mathematica,
Holzschnitt aus Cesare
Ripas *Iconologia*,
Padua 1618.



43. L'Ethica d'Aristotile, tradotta in lingua vulagre [...] par Bernardo Segni, Florenz 1550, S. 101.



44. Pietro Testa: Kompositionsskizze zum *Liceo* (MS folio 4 recto), um 1638, Museum Kunst Palast, Düsseldorf.



45. Pietro Testa: Studie zum *Liceo*, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Uffizien, Florenz.



46. Etica, Holzschnitt aus Cesare Ripas *Iconologia*, Padua 1618.



47. Pietro Testa: Figurenstudien, um 1637/38, Zeichnung, Teylers Museum, Haarlem.



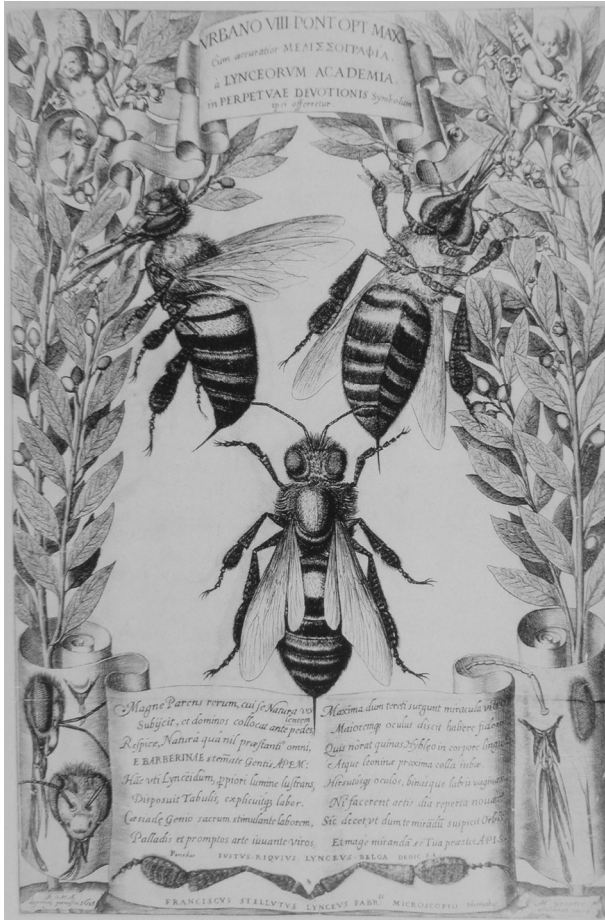
48. Pietro Testa: Triumph der Malerei, um 1642, Radierung, 1. Zustand.



49. Giovanni Benedetto Castiglione:
Il Genio di Castiglione, 1648,
Radierung.



50. Pietro Testa: Triumph des Künstlers auf dem Parnass, um 1644/46, Radierung mit
Kaltzahn, 1. Zustand.



51. Matthäus Greuter:
Urbano VIII. Pont. Opt. Max.
Cum accuratio MEΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ
a Lynceorum Academia in
perpetuae devotionis
Symbolum ipsi offerretur, 1625,
Kupferstich.



52. Pietro Testa: Frühling, um 1642/44, Radierung mit Kaltnadel, 1. Zustand.



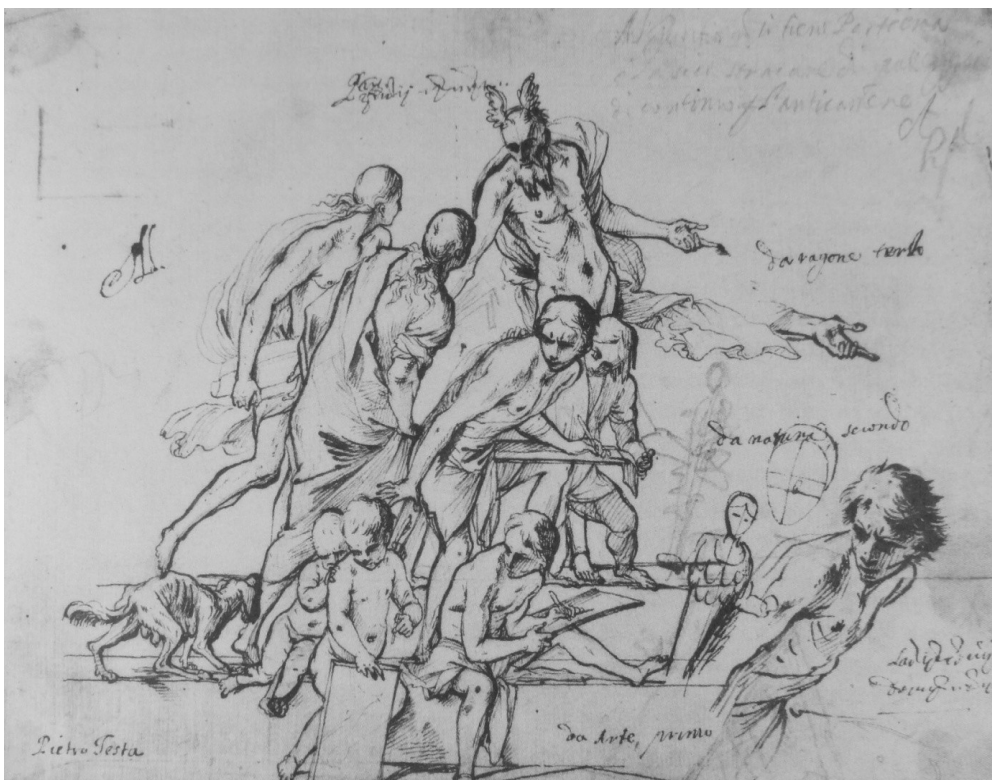
53. Pietro Testa: Sommer, um 1642/44, Radierung, wohl 2. Zustand.



54. Pietro Testa.: Herbst, um 1642/44, Radierung.



55. Pietro Testa: Winter, 1644, Radierung, 3. Zustand.



56. Pietro Testa: Studie der zentralen Figurengruppe des *Liceo della Pittura*, um 1638, Federzeichnung, Trustees of the British Museum, London.



57. Pietro Testa: Figurenstudie der zentralen Figurengruppe (MS folio 2a verso/3 recto), um 1638, Museum Kunst Palast, Düsseldorf.



58. Agostino Musi, gen. Veneziano: Die Akademie des Baccio Bandinelli in Rom, 1531, Kupferstich.



59. Enea Vico: Die Akademie des Baccio Bandinelli, wohl um 1545, Kupferstich.



60. Cornelis Cort nach Jan van der Straet (= Johannes Stradanus): Die Vertreter der bildenden Künste, 1578, Kupferstich.



61. Pietro Francesco Alberti: Academia dei Pittori, Anfang 17. Jahrhundert, Kupferstich.



62. Francisco Fernández nach Vicente Carducho: Pictoribus promiscum ..., aus V. Carduchos *Diálogos*, Madrid 1633.



63. Giovanni Paolo Lomazzo: Merkur weist den Weg zum Erfolg, um 1565/70, Federzeichnung mit Bister, laviert.



64. Venezianisch: Tabula di Cebete, um 1560/70, Holzschnitt.



65. Detail aus Abbildung 64.



66. Venezianisch: Image, Rappresentazione, overo Discorso de la vita morale, et christiana, 1549, Holzschnitt.



67. Detail aus Abbildung 66.



68. Lambert Sustris: Tabula di Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Florenz, Sammlung R. Longhi.



69. Lambert Sustris: Tabula di Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Musée des Beaux Arts, Besançon.



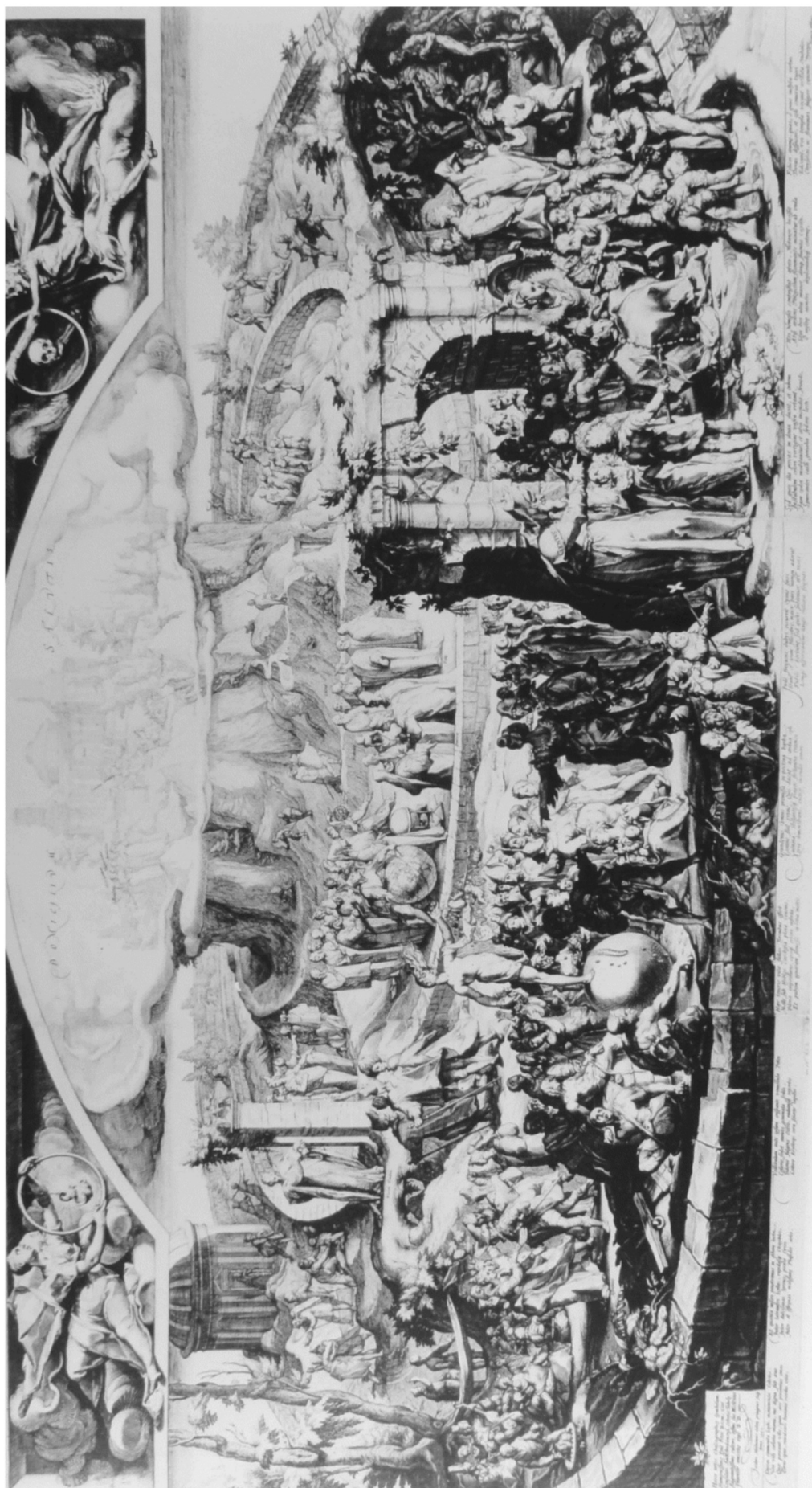
70. Lambert Sustris: Tabula di Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Vassar Collage Art Gallery, Poughkeepsie (N.Y.).



71. Lambert Sustris: Tabula di Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Kunsthandel Zürich (1969), Verbleib unbekannt.



72. Lambert Sustris: Tabula die Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Venedig, Sammlung Conte Lorenzo Donà dalle Rose.



73. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Kupferstich.



74. Detail aus Abbildung 73.



75. Sincerità, Holzschnitt aus Cesare Ripas *Iconologia*, Padua 1618.



76. Libertà, Holzschnitt aus Cesare Ripas *Iconologia*, Padua 1618.



77. Salvator Rosa: Vorzeichnung zur Radierung des *Genio di Salvator Rosa*, Cabinet des Dessins, Louvre, Paris.



78. Gioseffo Salviati: Illustration zum Kapitel *Dello Esilio*, Holzschnitt aus *Compendio delle vite de filosofi antichi Greci , et Latini*, Venedig 1598.



79. Salvator Rosa: Die Malerei als Bettlerin, 1640er Jahre, Zeichnung, Sammlung H.M. Queen Elizabeth II.



80. Salvator Rosa: La Menzogna (Antiker Poet), 1650, Öl auf Leinwand, Galleria Palatina, Florenz.



81. Salvator Rosa: La selva dei filosofi (Diogenes wirft seinen Becher fort), um 1641/43, Öl auf Leinwand, Galleria Palatina, Florenz.



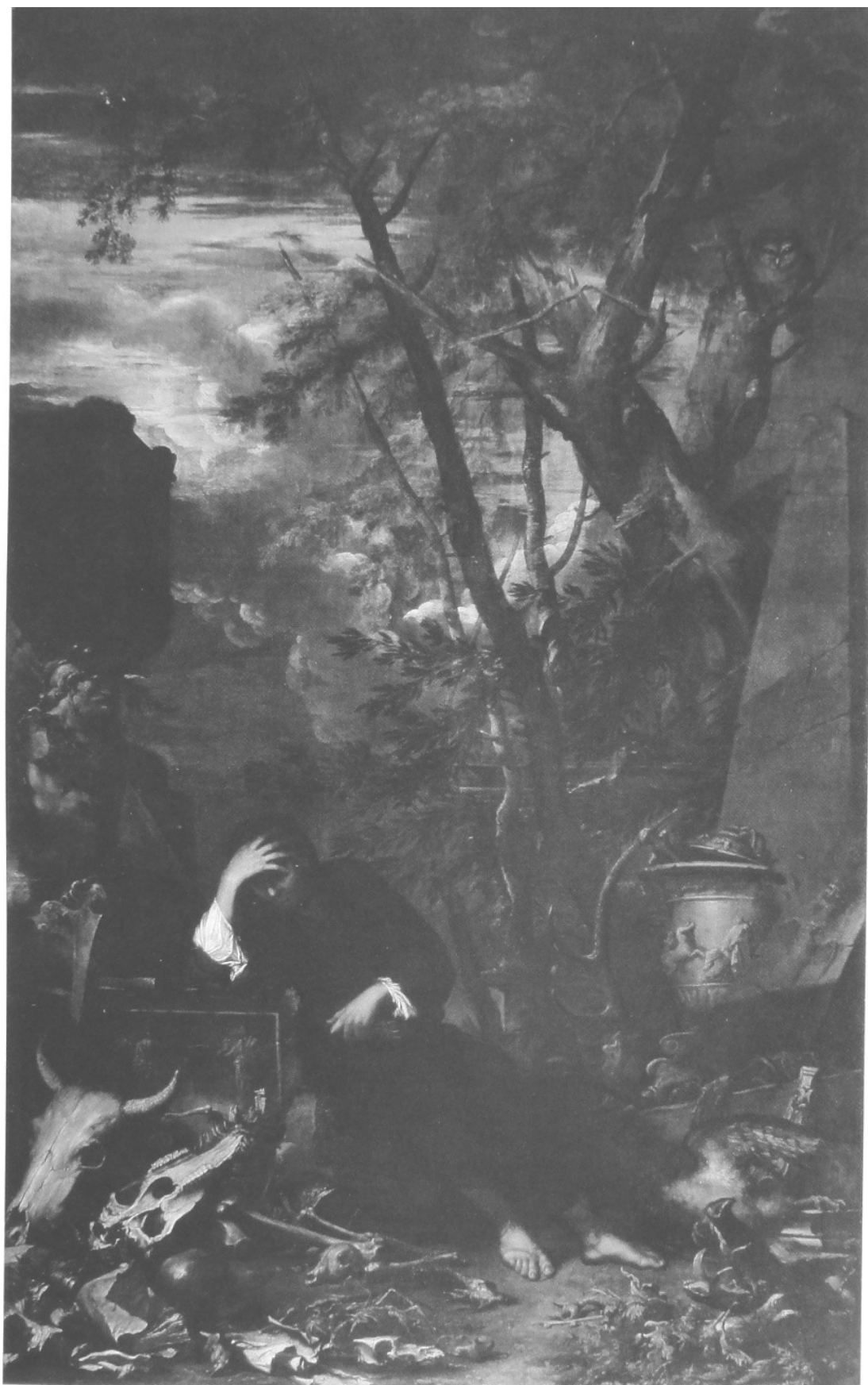
82. Salvator Rosa: Krates wirft sein Geld ins Meer, um 1641/43, Öl auf Leinwand, Privatsammlung Großbritannien.



83. Salvator Rosa: Diogenes und Alexander, um 1643, Öl auf Leinwand, The Collection Althorp, Northampton.



84. Salvator Rosa: Philosophie (Selbstporträt als Philosoph ?), 1641, Öl auf Leinwand, National Gallery, London.



85. Salvator Rosa: Demokrit in Meditation, 1650/51, Öl auf Leinwand, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



86. Salvator Rosa: Diogenes wirft seinen Becher fort, 1650/51, Öl auf Leinwand, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



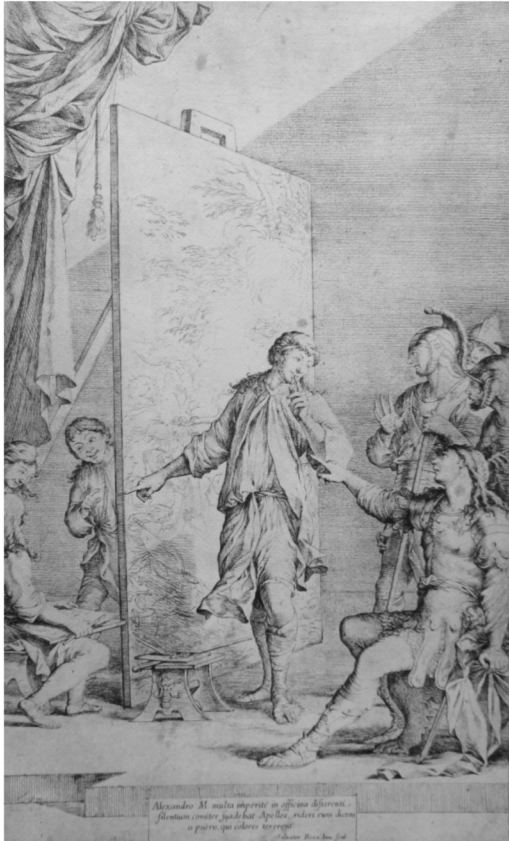
87. Salvator Rosa: Frontispiz der *Figurine-Folge*, um 1656/57, Kaltnadelradierung.



88. Salvator Rosa: Allegorie des Schicksals (Fortuna), 1650, Öl auf Leinwand, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



89. Federico Zuccari: Porta Vitutis, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.



90. Salvator Rosa: Alexander in der Werkstatt des Apelles, um 1662, Radierung.



91. Salvator Rosa: Diogenes und Alexander, um 1662, Radierung.



92. Salvator Rosa: Demokrit in Meditation, um 1662, Radierung.



93. Salvator Rosa: Diogenes wirft seinen Becher fort, um 1662, Radierung.



94. Salvator Rosa: Die Akademie des Plato, um 1662, Radierung.



95. Johann Jacob von Sandrart, nach Joachim von Sandrart: Zeuxis malt die Jungfrauen von Kroton/Zeuxis und Parrhasius, 1675, Radierung.



96. Giovanni Benedetto Castiglione: La Melanconia, um 1647, Radierung.



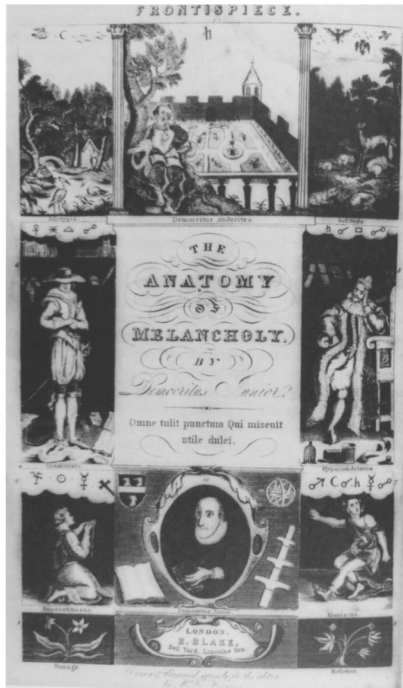
97. Albrecht Dürer: Melencolia I, 1514, Kupferstich.



98. Domenico Fetti:
Melanconia, um 1618, Öl auf
Leinwand, Galleria
dell'Accademia, Venedig.



99. Salvator Rosa: Heraklit
und Demokrit, um 1646, Öl
auf Leinwand,
Kunsthistorisches Museum,
Wien.



100. Le Blon: Demokrit, Frontispiz der 1628er Ausgabe von *The Anatomy of Melancholy* von Robert Burton.



101. Detail aus Abbildung 101.



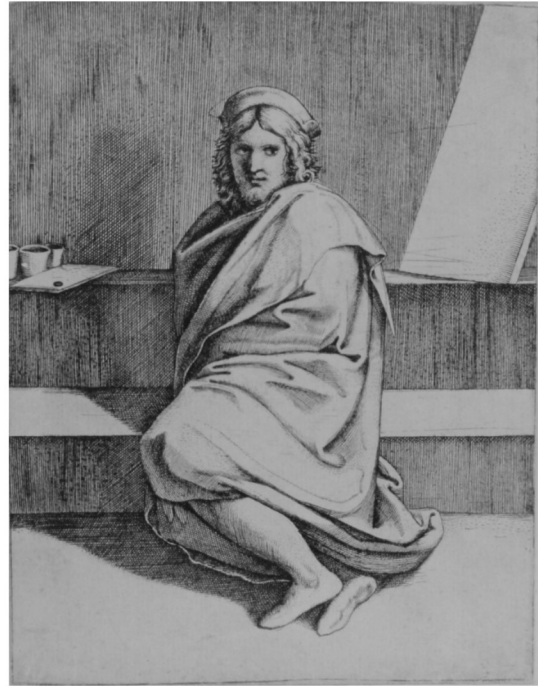
102. Detail aus Abbildung 92.



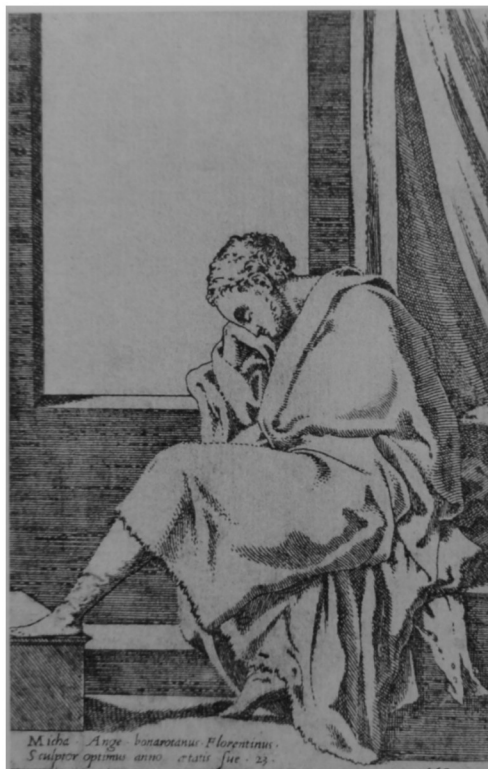
103. Malinconia, Holzschnitt aus Cesare Ripas *Iconologia*, Padua 1618.



104. Meditatione, Holzschnitt aus Cesare Ripas *Iconologia*, Padua 1618.



105. Marcantonio Raimondi: Raffael im Mantel, um 1520, Kupferstich.



106. Léon Davent (zugeschrieben): Michelangelo im Alter von dreiundzwanzig Jahren, erste Hälfte 16. Jh., Kupferstich.



107. Michelangelo Buonarroti: Die Erschaffung Adams, nach 1508, Ausschnitt aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Vatikan.



108. Hendrick Goltzius: Quies, 1582, Kupferstich.



109. Crispyn de Passe: Heraklit und Demokrit, um 1630, Kupferstich.

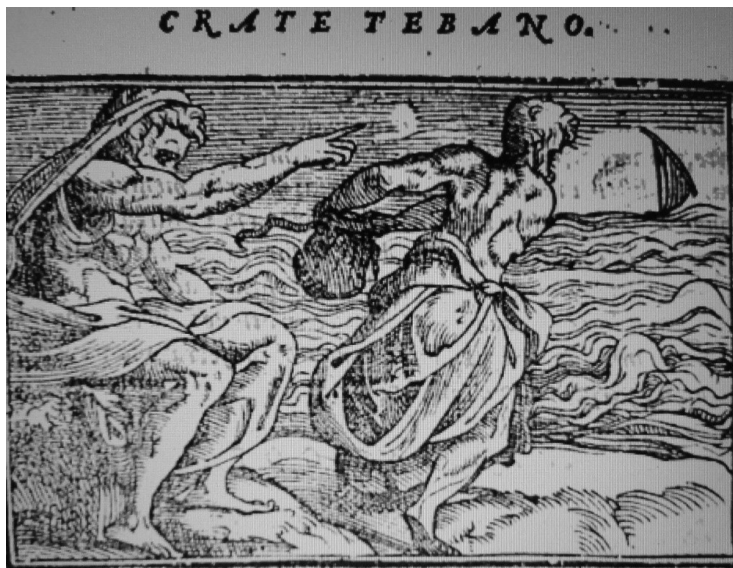


110. Gioseffo Salviati:
Illustration zur Platon-Vita,
Holzschnitt aus *Compendio
delle vite de filosofi antichi
Greci, et Latini*, Venedig
1598.

111. Gioseffo Salviati:
Illustration zur Aristoteles-
Vita, Holzschnitt aus
*Compendio delle vite de
filosofi antichi Greci, et
Latini*, Venedig 1598.



112. Gioseffo Salviati:
Illustration zur Diogenes-
Vita, Holzschnitt aus
*Compendio delle vite de
filosofi antichi Greci, et
Latini*, Venedig 1598.



113. Giosefo Salviati:
Illustration zur Krates-
Vita, Holzschnitt aus
*Compendio delle vite de
filosofi antichi Greci, et
Latini*, Venedig 1598.



114. Giosefo Salviati:
Illustration zur Zenon-
Vita, Holzschnitt aus
*Compendio delle vite de
filosofi antichi Greci, et
Latini*, Venedig 1598.



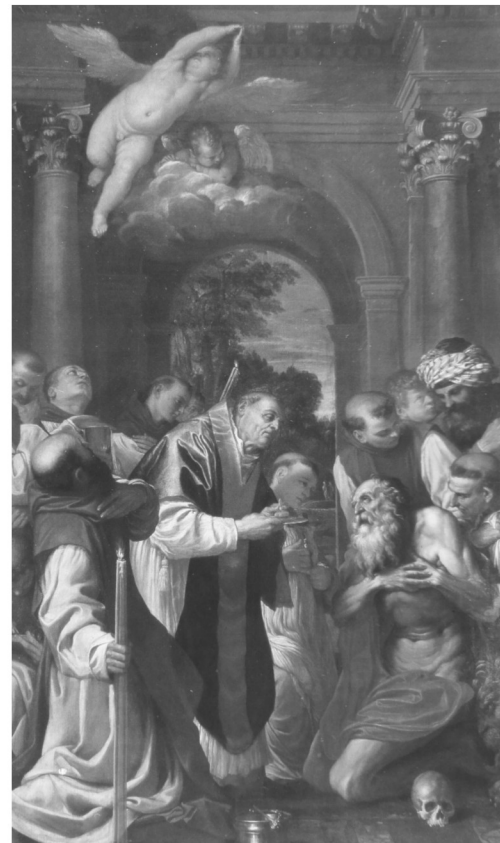
115. Giosefo Salviati:
Illustration zur Stilpon-
Vita, Holzschnitt aus
*Compendio delle vite de
filosofi antichi Greci, et
Latini*, Venedig 1598.



116. Federico Zuccari: Äsop füttert die Hündin des Xanto, Lavierte Federzeichnung, Louvre, Paris.



117. Domenichino: Die letzte Kommunion des Hl. Hieronymus, 1614, Öl auf Leinwand, Vatikanische Museen, Rom.



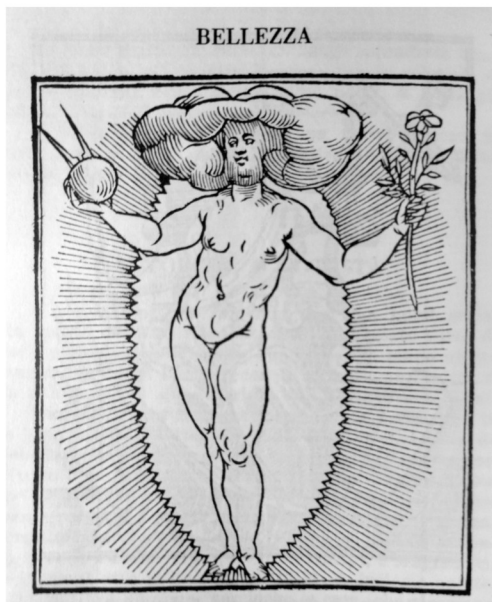
118. Agostino Carracci: Die letzte Kommunion des Hl. Hieronymus, 1592, Öl auf Leinwand, Pinacoteca Nazionale, Bologna.



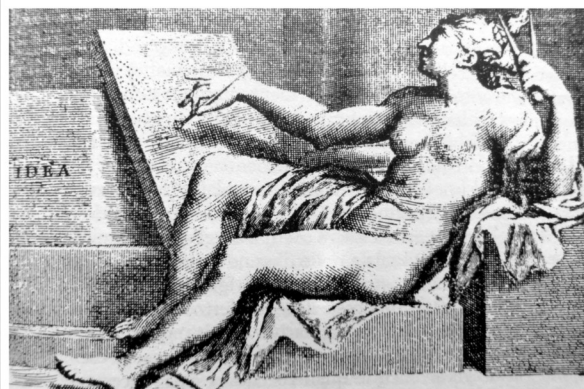
119. Perrier nach Agostino Carracci: Die letzte Kommunion des Hl. Hieronymus, Radierung.



120. Raffael: Transfiguration, um 1520, Öl auf Holz, Vatikanische Museen, Rom.



121. Bellezza, Holzschnitt aus Cesare Ripas *Iconologia*, Padua 1618.



122. Idea, Kupferstich, Illustration aus Giovan Pietro Belloris *Viten*, Rom 1672.



123. Carlo Maratta: Vorzeichnung zur *Scuola del Disegno*, um 1682, Rötrel mit Tuschfeder in braun, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford.



124. Carlo Maratta: Vorzeichnung zur *Scuola del Disegno*, um 1682, Federzeichnung, Duke of Devonshire, Chatsworth.



125. Nicolas Dorigny
nach Carlo Maratta: Il
Trionfo dell'Ignoranza,
Kupferstich.



126. Conceptus
Imaginatio,
Allegorischer
Kupferstich zur
Domenichino-Vita
aus Giovan Pietro
Belloris *Viten*.



127. Geometira, Allegorischer Kupferstich zur Fontana–Vita aus Giovan Pietro Belloris *Viten*.



128. Dant nobis Praemia Reg., Allegorischer Kupferstich zur Rubens-Vita aus Giovan Pietro Belloris *Viten*.



129. Studio Vigilanti, Allegorischer Kupferstich zur Barrocci-Vita aus Giovan Pietro Belloris *Viten*.



130. Praxis, Allegorischer Kupferstich zur Caravaggio-Vita aus Giovan Pietro Belloris *Viten*.



131. Sébastien Leclerc: Akademie der Wissenschaften, um 1698, Kupferstich.



132. Ægidius Sadeler nach Hans von Aachen: Minerva führt die Malerei in den Kreis der Artes Liberales, um 1597, Kupferstich.

X. Abbildungsverzeichnis

1.

Neo Rauch. Der Sucher, 1997, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Privatsammlung Berlin.
In: Schmidt/Schwenk 2010, S. 31.

2.

Cornelis Cort nach Federico Zuccari. Il Lamento della Pittura, 1572/73, Kupferstich, 751 x 543 mm, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.
In: Sellink 1994, Abb. 66-67, S. 196.

3.

Pietro Testa. Il Liceo della Pittura, um 1638, Radierung, 57,1 x 72,5 cm, 1. Zustand, Edinburgh, The National Galleries of Scotland.
In: Cropper 1988 b, Kat. Nr. 41, S. 79.

4.

Salvator Rosa. Il Genio di Salvator Rosa, um 1662, Radierung, 45,7 x 27,5 cm, Edinburgh, The National Galleries of Scotland.
In: Wallace 1979, Kat. Nr. 113/I, S. 291.

5.

Nicolas Dorigny nach Carlo Maratta. La Scuola del Disegno, vor 1711, Kupferstich, 40,2 x 31 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art.
In: Mai/Wettengl 2002, Kat. Nr. 125, S. 335.

6.

Detail aus Abb. 2.

7.

Detail aus Abb. 2.
In: Acidini/Capretti 2009, S. 157.

8.

Detail aus Abb. 2.
In: Acidini/Capretti 2009, S. 156.

9.

Cornelis Cort nach Federico Zuccari. Verleumdung des Apelles, 1572, Kupferstich, 46 x 56,1 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Prentenkabinet.
In: Sellink 2000, Bd. 3, Kat. Nr. 211/I, S. 123.

10.

Federico Zuccari. Vorzeichnung zum *Lamento della Pittura* (obere Hälfte), 1572/73, Feder und Pinsel in Braun und Deckweiß, 35,8 x 54,3 cm, Kunstmuseum Düsseldorf, Sammlung Lambert Krahe.

In: Schaar 1969, Abb. 13.

11.

Sandro Botticelli. Die Verleumdung des Apelles, um 1497, Tempera auf Holz, 62 x 91 cm, Florenz, Uffizien.

In: Arasse/de Vecchi/ Nitti 2003, Kat. Nr. 16, S. 141.

12.

Bolognino Zaltieri. L'Occasione. Radierung aus V. Cartari *Le immagini degli dèi* (Tav.LXXVIII), Venedig 1571, 12,9 x 18,4 cm.

In: Volpi 1996, S. 533.

13.

Mantegna Umkreis. Allegorie des Zufalls, um 1500, Fresko, Palazzo Ducale, Mantua.

In: Volpi 1996, Fig. 105, S. 360.

14.

G. Porta. L'Occasione, Holzschnitt aus Francesco Marcolini *Le Sorti*, Venedig 1540.

In: Volpi 1996, Fig. 178, S. 532.

15.

In Occasionem, Holzschnitt aus A. Alciati *Emblematum liber* (Emb.XVI), Paris 1542, 45 x 60 cm.

In: Alciatus 1991, S. 48.

16.

Giulio Bonasone. Apollo und die Malerei aus den *Amorosi diletti degli Dei*, um 1545, 16 x 11 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

In: Boorsch 1982, Abb. 161, S. 25.

17.

Giulio Bonasone. Sokrates als Maler, aus Achille Bocchis *Symbolicarum Questionum*, Bologna 1555.

In: Bonasone 1983, Bd. II, S. 21 (d. i. Achille Bocchi: *Simbolicarum Quaestionum*, Bologna 1624, Lib. I, S. IX (Faksimile)).

18.

Federico Zuccari. Die Seligen (Ausschnitt aus dem westl. Sektor der Kuppelfresken), Fresko, Florenz, Santa Maria del Fiore.

In: Acidini-Luchinat 1999, Bd. 2, Abb. 32, S. 85.

19.

Federico Zuccari. Porta Virtutis, Lavierte Federzeichnung, in Röteln quadriert, 1580/81, 37,8 x 27,6 cm, Oxford, Christ Church.

In: Winner 1999, Abb. 11, S. 138.

20.

Cesare Aretusi. Die Pestprozession des Hl. Gregor, um 1581, Öl auf Leinwand, Bologna, Santa Maria del Baraccano.

In: Cavazzini 1989, Abb. 6, S. 173.

21.

Aliprando Caprioli. Die Pestprozession des Hl. Gregors, Kupferstich, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

In: Cavazzini 1989, Abb. 4, S. 172.

22.

Federico Zuccari. Il Giardino delle Virtù, um 1583, Lavierte Federzeichnung, 22,5 x 36,8 cm, New York, The Piermont Morgan Library.

In: Acidini-Luchinat 1999, Bd. 2, Abb. 37, S. 141.

23.

Federico Zuccari. Il Giardino delle delizie mondane, um 1583, Lavierte Federzeichnung, 23,5 x 36,7 cm, Paris, Louvre.

In: Acidini-Luchinat 1999, Bd. 2, Abb. 38, S. 141.

24.

Federico Zuccari. Apotheose des Künstlers, Fresko im Gewölbe der Sala Terrena, um 1590, Rom, Palazzo Zuccari.

In: Acidini-Luchinat 1999, Bd. 2, Abb. 58, S. 209.

25.

Giorgio Vasari. La Pittura, nach 1540, Fresko, Arezzo, Casa Vasari.

In: Paolucci/Maetzke 1988, Abb. 4, S. 27.

26.

Giorgio Vasari. La Scultura, nach 1540, Fresko, Arezzo, Casa Vasari.

In: Paolucci/Maetzke, 1988, Abb. 5, S. 27.

27.

Giorgio Vasari. L'Architettura, nach 1540, Fresko, Arezzo, Casa Vasari.

In: Paolucci/Maetzke 1988, Abb. 7, S. 27.

28.

Giorgio Vasari. La Poesia, nach 1540, Fresko, Arezzo, Casa Vasari.

In: Paolucci/Maetzke 1988, Abb. 6, S. 27.

29.

Giorgio Vasari und Werkstatt. Scultura, um 1573, Fresko, Florenz, Casa Vasari.

In: Cecchi 1998, Abb. 29, S. 62.

30.

Giorgio Vasari und Werkstatt. Pittura, um 1573, Fresko, Florenz, Casa Vasari.

In: Cecchi 1998, Abb. 30, S. 63.

31.

Giorgio Vasari und Werkstatt. Architettura, um 1573, Fresko, Florenz, Casa Vasari.

In: Cecchi 1998, Abb. 31, S. 64.

32.

Bartolomeo Passarotti. Allegorie der Malerei, Radierung, 33,5 x 18 cm, Wien, Graphische Sammlung, Albertina.

In: De Grazia Bohlin 1980, Abb. 13, S. 23.

33.

Giorgio Vasari. Holzschnitt der Titelfrückseite der *Viten* von 1550.

In: Roggenkamp 1996, Abb. 14.

34.

Giorgio Vasari. Holzschnitt der Titelfrückseite der *Viten* von 1568.

In: Roggenkamp 1996, Abb. 18.

35.

Giorgio Vasari. Entwurf für eine Loggiendekoration, Lavierte Federzeichnung, 29,4 x 47,9 cm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

In: Petrioli Tofani 1987, Bd. 2, Abb. 1618 E, S. 670.

36.

Cesare Ripa. Theoria, Del Signor Fulvio Mariotelli, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. II, S. 295.

37.

Cesare Ripa. Pratica, Del Signor Fulvio Mariotelli, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. II, S. 285.

38.

Cesare Ripa. Filosofia secondo Boetio, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. I, S. 166.

39.

Cesare Ripa. Povertà, in uno ch'abbia bell'ingegno, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. II, S. 123.

40.

Cesare Ripa. Giuditio, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. I, S. 187.

41.

Raffael. Schule von Athen, um 1509-10, Fresko, Rom, Stanza della Segnatura, Vatikan.

In: Chapman/Henry/Plazzotta 2004, Fig. 37, S. 52.

42.

Cesare Ripa. Mathematica, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. II, S. 30

43.

L'Ethica d'Aristotile, tradotta in lingua vulagre [...] par Bernardo Segni, Florenz 1550, S. 101.

In: Cropper 1971, Fig. 1, S. 275.

44.

Pietro Testa. Kompositionsskizze zum *Liceo* (MS folio 4 recto), um 1638, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie (NRW).

In: Cropper 1984, Abb. VI, S. 196.

45.

Pietro Testa. Studie zum *Liceo*, um 1638, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe.

In: Cropper 1984, Abb. 92.

46.

Cesare Ripa. Etica, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. I, S. 147.

47.

Pietro Testa. Figurenstudien, um 1637/38, Zeichnung, 24,7 x 35,7 cm, Haarlem, Teylers Museum.

Aus: Cropper 1988 b, Kat. Nr. 45, S. 89.

48.

Pietro Testa. Triumph der Malerei, um 1642, Radierung, 47,2 x 71,8 cm, 1. Zustand, Paris, Bibliothèque Nationale.

In: Cropper 1988 b, Kat. Nr. 73, S. 152.

49.

Giovanni Benedetto Castiglione. Il Genio di Castiglione, 1648, Radierung, 36,6 x 24,5 cm, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

In: Wallace 1979, Abb. 18, S. 81.

50.

Pietro Testa. Triumph des Künstlers auf dem Parnass, um 1644-1646, Radierung mit Kaltnadel, 40,3 x 58 cm (beschnitten), 1. Zustand, Paris, Bibliothèque Nationale.

In: Cropper 1988 b, Kat. Nr. 102, S. 225.

51.

Matthäus Greuter. Urabno VIII. Pont. Opt. Max. Cim accuratior ΜΕΛΙΣΣΟΓΡΑΦΙΑ a Lynceorum Academia in perpetuae devotionis Symbolum ipsi offerretur, 1625, Kupferstich 43 x 31 cm, Florenz, Biblioteca Marucelliana.

In: Schettini Piazza, 2005, S. 470, Abb. 303.

52.

Pietro Testa. Frühling, um 1642-44, Radierung mit Kaltnadel, 49,8 x 71,1 cm (beschnitten), 1. Zustand, Paris, Bibliothèque Nationale.

In: Cropper 1988 b, Kat. Nr. 75, S. 164.

53.

Pietro Testa. Sommer, um 1642-44, Radierung, 49,7 x 70,9 cm, wohl 2. Zustand, Stockholm, Nationalmuseum.

In: Cropper 1988 b, Kat. Nr. 76, S. 166.

54.

Pietro Testa. Herbst, um 1642-1644, Radierung, 49,7 x 71,6 cm (beschnitten), wohl einziger Zustand, Paris, Bibliothèque Nationale.

In: Cropper 1988 b, Kat. Nr. 79, S. 171.

55.

Pietro Testa. Winter, 1644, Radierung, 50,1 x 71,9 cm, 3. Zustand, Stockholm, Nationalmuseum.

In: Cropper 1988 b, Kat. Nr. 82, S. 175.

56.

Pietro Testa. Studie der zentralen Figurengruppe des *Liceo della Pittura*, um 1638, Federzeichnung, 19 x 25,9 cm, London, Trustees of the British Museum.

In: Cropper 1988 b, Kat. Nr. 42, S. 83.

57.

Pietro Testa. Studie der zentralen Figurengruppe (MS folio 2a verso/3 recto), um 1638, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Sammlung der Kunstakademie (NRW).

In: Cropper 1984, Fig. V, S. 193.

58.

Agostino Musi, gen. Veneziano. Die Akademie des Baccio Bandinelli in Rom, 1531, Kupferstich, 27,8 x 30,5 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.

In: Eschenburg, 2001, Kat. Nr. 2, S. 85.

59.

Enea Vico. Die Akademie des Baccio Bandinelli, wohl um 1545, Kupferstich, 30,1 x 47,5 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.

In: Eschenburg, 2001, Kat. Nr. 3, S. 87.

60.

Cornelis Cort nach Jan van der Straet (= Johannes Stradanus). Vertreter der bildenden Künste, 1578, Kupferstich, 44,1 x 30,1 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

In: Sellink 2000, Bd. 3, Kat. Nr. 210, S. 118.

61.

Pietro Francesco Alberti. Academia dei Pittori, Anfang 17. Jahrhundert, Kupferstich, 40,5 x 53 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

In: Mai/Wettengl 2002, Kat. 114, S. 323.

62.

Francisco Fernández nach Vicente Carducho. Pictoribus promiscum ...(4. Dialog), 17,7 x 12,4 cm, Kupferstich aus V. Carduchos *Diálogos*, Madrid 1633.

In: Carducho 1633, fol. 64.

63.

Giovanni Paolo Lomazzo. Merkur weist den Weg zum Erfolg, um 1565/70, Federzeichnung mit Bister, laviert, 33,1 x 21,4 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

In: Mai/Wettengl 2002, Kat. Nr. 1, S. 193.

64.

Venezianisch, Tabula di Cebete, Holzschnitt, um 1560/70.

In: Schleier, 1973, Abb. 38.

65.

Detail aus Abb. 64.

66.

Venezianisch: Imagine, Rappresentacione, overo Discorso de la vita morale, et christiana, Holzschnitt, 1549.

In: Schleier, 1973, Abb. 39.

67.

Detail aus Abb. 66.

68.

Lambert Sustris. Tabula di Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Florenz, Sammlung R. Longhi.

In: Schleier 1973, Abb. 33.

69.

Lambert Sustris. Tabula di Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Besançon, Musée des Beaux Arts.

In: Schleier 1973, Abb. 34.

70.

Lambert Sustris. Tabula di Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Poughkeepsie (N.Y.), Vassar Collage Art Gallery.

In: Schleier 1973, Abb. 35.

71.

Lambert Sustris. Tabula di Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Zürich, Kunsthandel (1969), Verbleib unbekannt.

In: Schleier 1973, Abb. 36.

72.

Lambert Sustris. Tabula die Cebete (aus einer Folge von 5 Gemälden), Venedig, Sammlung Conte Lorenzo Donà dalle Rose.

In: Schleier 1973, Abb. 37.

73.

Jacob Matham nach Hendrick Goltzius. Tabula Cebetis, 1592, Kupferstich (von 3 Platten), 66,5 x 124,8 cm.

In: Widerkehr/Leeflang 2007, Kat. Nr. 194, S. 109.

74.

Detail aus Abb. 73.

75.

Cesare Ripa. Sincerità, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. II, S. 171.

76.

Cesare Ripa. Libertà, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. II, S.17.

77.

Salvator Rosa. Vorzeichnung zur Radierung des *Genio di Salvatore Rosa*, um 1662, Federzeichnung mit schwarzer und roter Kreide, 23 x 16,5 cm, Paris, Louvre, Cabinet des Dessins.

In: Wallace 1979, Kat. Nr. 113b S. 293.

78.

Giosefo Salviati. Illustration zum Kapitel *Dello Esilio*, Holzschnitt aus *Compendio delle vite de filosofi antichi Greci, et Latini*, Venedig 1598.

In: Compendio 1598, S. 56.

79.

Salvator Rosa. Die Malerei als Bettlerin, 1640er Jahre, Lavierte Federzeichnung, Sammlung H.M. Queen Elizabeth II.

In: Scott 1995, Abb. 50, S. 43.

80.

Salvator Rosa. La Menzogna (Antiker Poet), 1650, Öl auf Leinwand, 136 x 96 cm, Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

In: Volpi 2008 c, Kat. Nr. 6.

81.

Salvator Rosa. La selva dei filosofi (Diogenes wirft seinen Becher fort), um 1641-43, Öl auf Leinwand, 149 x 223 cm, Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

In: Volpi 2008 c, Kat. Nr. 14.

82.

Salvator Rosa. Krates wirft sein Geld ins Meer, um 1641-43, Öl auf Leinwand, 143 x 211 cm, Skipton, Broughton Hall, Tempest.

In: Scott 1995, Abb. 57, S. 47.

83.

Salvator Rosa. Diogenes und Alexander, um 1643, Öl auf Leinwand, 231 x 260 cm, Northampton, The Collection Althorp.

In: Scott 1995, Abb 36, S. 33.

84.

Salvator Rosa. Philosophie (Selbstportrait als Philosoph?), 1641, Öl auf Leinwand, 116 x 94 cm, London, The National Gallery.

In: Scott 1995, Abb. 77, S. 62.

85.

Salvator Rosa. Demokrit in Meditation, 1650-51, Öl auf Leinwand, 344 x 214 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

In: Scott 1995, Abb. 101, S. 96.

86.

Salvator Rosa. Diogenes wirft seinen Becher fort, 1650-51, Öl auf Leinwand, 344 x 212 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

In: Scott 1995, Abb. 103, S. 99.

87.

Salvator Rosa. Frontispiz der *Figurine*-Folge, um 1656-57, Kaltnadelradierung, 14,3 x 9,3 cm.

In: Scott 1995, Abb. 109, S. 112.

88.

Salvator Rosa. Allegorie des Schicksals (Fortuna), 1650, Öl auf Leinwand, 198 x 133 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

In: Scott 1995, Abb. 124, S. 122.

89.

Federico Zuccari. Porta Virtutis, Öl auf Leinwand, 159 x 112 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

In: Acidini/Capretti 2009, Kat. Nr. 5.3, S. 185.

90.

Salvator Rosa. Alexander in der Werkstatt des Apelles, um 1662, Radierung mit Kaltnadel, 45,9 x 27,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

In: Wallace 1979, Kat. Nr. 114/I, S. 295.

91.

Salvator Rosa. Diogenes und Alexander, um 1662, Radierung, 45,8 x 27,6 cm, Boston Museum of Fine Arts.

In: Wallace 1979, Kat. Nr. 108/I, S. 269.

92.

Salvator Rosa. Demokrit in Meditation, 1662, Radierung, 45,6 x 27,6 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

In: Wallace 1979, Kat. Nr. 104/I S. 262, Abb. 104/I

93.

Salvator Rosa. Diogenes wirft seinen Becher fort, 1661-62, Radierung, 45,3 x 27,4 cm, London, Victoria and Albert Museum.

In: Wallace 1979, Kat. Nr. 103/II, S. 259.

94.

Salvator Rosa. Die Akademie des Plato, 1662, Radierung, 45,8 x 27,4 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

In: Wallace 1979, Kat. Nr. 109/I, S. 273.

95.

J.J. von Sandrart nach Joachim von Sandrart. *Zeuxis malt die Jungfrauen von Kroton*/Zeuxis und Parrhasius 1675, Radierung, 30,6 x 21 cm (Blatt), je 13,5 x 19,1 cm (Platte).

In: Mai/Wettengl 2002, Kat. Nr. 37, S. 230.

96.

Giovanni Benedetto Castiglione. La Melanconia, um 1647, Radierung, 21,7 x 11,4 cm, I. Zustand, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto di Disegni e delle Stampe.

In: Genua 1990, Abb. 190, S. 204.

97.

Dürer. Melencolia I, 1514, Kupferstich, 23,9 x 16,8 cm, 2, Zustand.

In: Strauss 1980, Abb. S. 66.

98.

Domenico Fetti. Melanconia, um 1618, Öl auf Leinwand, 179 x 140 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia.

In: Safarik 1996, Abb.16, S. 105.

99.

Salvator Rosa. Heraklit und Demokrit, um 1646, Öl auf Leinwand, 104 cm (Durchmesser), Wien, Kunsthistorisches Museum.

In: Langdon 2010, Abb. 75, S. 197.

100.

Le Blon. Demokrit, Frontispiz der 1628er Ausgabe von *The Anatomy of Melancholy* von Robert Burton In: Jacobs/Rütten 1998, Abb. 3, S. 94.

101.

Detail aus Abb. 100.

In: Jacobs/Rütten 1998, Abb. 4, S. 96.

102.

Detail Aus Abb. 92.

103.

Cesare Ripa. Malinconia, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. II, S. 26.

104.

Cesare Ripa. Meditatione, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. II, S. 31.

105.

Marcantonio Raimondi. Raffael im Mantel, um 1520, Kupferstich, 13,9 x 10,7 cm, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

In: Schulte Altclappenberg/Thimann, Kat. Nr. 8, S. 73.

106.

Léon Davent (zugeschrieben). Michelangelo im Alter von dreiundzwanzig Jahren, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, Kupferstich, Paris, Bibliothèque Nationale.

In: Schulze Altclappenberg/Thimann, Abb. 25, S. 72.

107.

Michelangelo Buonarroti. Die Erschaffung Adams, nach 1508, Ausschnitt aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Rom, Vatikan.

In: Streffer 2012, S. 244.

108.

Hendrick Goltzius. Quies, 1582, Kupferstich, 19,6 x 13,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

In: Leeftang/Luijten 2003, Kat. Nr. 10.4, S. 45.

109.

Crispyn de Passe. Heraklit und Demokrit, um 1630, Kupferstich, München, Bayerische Staatsbibliothek.

In: www.bildindex.de

110.

Giosefo Salviati. Illustration zur Platon–Vita im *Compendio delle vite de' filosofi antichi greci et latini*.

In: Compendio 1598, S. 2.

111.

Giosefo Salviati. Illustration zu den Viten von Aristoteles, Anthistenes und Demostenes im *Compendio delle vite de' filosofi antichi greci et latini*.

In: Compendio 1598, S. 18, 27, 39.

112.

Giosefo Salviati. Illustration zur Diogenes-Vita im *Compendio delle vite de' filosofi antichi greci et latini*.

In: Compendio 1598, S. 24.

113.

Giosefo Salviati. Illustration zur Krates-Vita im *Compendio delle vite de' filosofi antichi greci et latini*.

In: Compendio 1598, S. 11.

114.

Giosefo Salviati. Illustration zur Zenon-Vita im *Compendio delle vite de' filosofi antichi greci et latini*.

In: Compendio 1598, S. 13.

115.

Giosefo Salviati. Illustration zur Stilpon-Vita im *Compendio delle vite de' filosofi antichi greci et latini*.

In: Compendio 1598, S. 12.

116.

Federico Zuccari. Äsop füttert die Hündin des Xanto, Lavierte Federzeichnung, Paris, Louvre.

In: Acidini-Luchinat 1999, Bd. 2, Abb. 110, S. 114.

117.

Domenichino. Die letzte Kommunion des Hl. Hieronymus, 1614, Öl auf Leinwand, 419 x 256 cm, Rom, Vatikanische Museen.

In: Cropper 2005, Abb. 2, S. 2.

118.

Agostino Carracci. Die letzte Kommunion des Hl. Hieronymus, 1592, Öl auf Leinwand, 376 x 224 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

In: Cropper 2005, Abb. 3, S. 3.

119.

Fancesco Perrier nach Agostino Carracci. Die letzte Kommunion des Hl. Hieronymus, Kupferstich, New York, The Metropolitan Museum of Art.

In: Cropper 2005, Abb. 5, S. 7.

120.

Raffael. Transfiguration, um 1520, Öl auf Holz, 405 x 278 cm, Rom, Vatikanische Museen.

In: Cropper 2005, Abb. 99, S. 206.

121.

Cesare Ripa. Bellezza, Holzschnitt aus der *Iconologia*, Padua 1618.

In: Ripa 1986, Bd. I, S. 64.

122.

Giovan Pietro Bellori. Idea, Kupferstich aus der *Viten*-Ausgabe von 1672.

In: Bellori 1976, S. 13.

123.

Carlo Maratta. Vorzeichnung zur *Scuola del Disegno*, um 1682, Rötels mit Tuschefeder in Braun, 47,7 x 33,9 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Bequest of Warren H. Lowenhaupt.

In: Mai/Wettengl 2002, Kat. Nr. 124, S. 334.

124.

Carlo Maratta. Vorzeichnung zur *Scuola del Disegno*, um 1682, Federzeichnung, 44,2 x 31,0 cm, Chatsworth, Duke of Devonshire.

In: Mai/Wettengl 2002, Kat. Nr. 123, S. 333.

125.

Nicolas Dorigny nach Carlo Maratta. Il Trionfo dell'ignoranza, Kupferstich, 46,7 x 31,7 cm, 2. Zustand, Philadelphia Museum of Art.

In: Heisinger/Percy 1980, Kat. Nr. 101 B, S. 115.

126.

Giovan Pietro Bellori. Allegorischer Kupferstich zur Vita Domenichinos (Conceptus imaginatio).

In: Bellori 1976, S. 305.

127.

Giovan Pietro Bellori. Allegorischer Kupferstich zur Vita Domenico Fontanas (Geometria).

In: Bellori 1976, S. 151.

128.

Giovan Pietro Bellori. Allegorischer Kupferstich zur Vita Peter Paul Rubens (Dant Nobis Praemia Reg).

In: Bellori 1976, S. 239.

129.

Giovan Pietro Bellori. Allegorischer Kupferstich zur Vita Federco Baroccis (Studio Vigilanti).

In: Bellori 1976, S. 179.

130.

Giovan Pietro Bellori. Allegorischer Kupferstich aus der Vita Michelangelo da Caravaggios.

In: Bellori 1976, S. 212.

131.

Sébastien Leclerc: Akademie der Wissenschaften und der schönen Künste, um 1698, Kupferstich, 24,5 x 37,9 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.

In: Eschenburg 2001, Kat Nr. 12.

132.

Ægidius Sadeler nach Hans von Aachen: Minerva führt die Malerei in den Kreis der Artes Liberales, vor 1597, Kupferstich, 49,4 x 38,4 cm, Köln, Wallraf-Richartz Museum, Graphische Sammlung.

In: Mai/Wettengl 2002, Kat. Nr. 5, S. 196.

XI. Literaturverzeichnis

ABEL 1978

Abel, Günter: Stoicismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik, Berlin - New York 1978.

ACIDINI 2009

Acidini, Cristina: Una vendetta d'artista, in: Cristina Acidini/Elena Capretti (Hrsg.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista, Florenz-Mailand 2009, S. 26-46.

ACIDINI-LUCHINAT 1980

Acidini-Luchinat, Cristina: Niccolo Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento, in: Paragone, 359-361 (1980), S. 141-175.

ACIDINI-LUCHINAT 1999

Acidini-Luchinat, Cristina: Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento, Milano-Roma 1999, 2 Bde..

ACIDINI/CAPRETTI 2009

Acidini, Cristina/Capretti, Elena (Hrsg.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1529/40-1609) e le vendette d'artista (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 - 28 Februar 2010), Florenz - Mailand 2009.

ALBERTI/ZUCCARO 1961

Alberti, Romano/Zuccaro, Federico: Origine, e progresso dell'Accademia del Disegno, de' pittori, scultori, et architetti di Roma (Pavia 1604), in: Detlef Heikamp (Hrsg.): Scritti d'arte di Federico Zuccaro, Florenz 1961 (Fonti per lo studio della storia dell'arte. 1), S. 1-99.

ALBERTI 2000

Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Lateinisch/Deutsch hrsg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2000.

ALBRECHT 1985

Albrecht, Juerg: Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz, in: Eduard Hüttinger (Hrsg.) Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1985, S. 83-100.

ALBRICCI 1973

Albricci, Gioconda: La vera „Malinconia“ del Castiglione, in: I quaderni del conoscitore di stampe, Nr.16 (März/April 1973), S. 40-43.

ALCIATUS 1991

Alciatus, Andreas: Emblematum libellus. Mit einer Einleitung von August Buck, Nachdruck der Ausgabe Paris 1542, Darmstadt 1991.

ARASSE/DE VECCHI/NITTI 2003

Arasse, Daniel/de Vecchi, Pierluigi/Nitti, Patrizia (Hrsg.): Botticelli. Le Laurent le Magnifique à Savonarole, Ausst. Kat. Paris, Musée de Luxembourg 1. Oktober 2003 - 22. Februar 2004, Florenz, Palazzo Strozzi 10. März - 11. Juli 2004.

ARISTOTELES 1550

L`Ethica d`Aristotile, übersetzt und kommentiert von Bernardo Segni, Florenz 1550.

ARISTOTELES 2003

Aristoteles: Metaphysik. Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl, Würzburg 2003.

ARISTOTELES 2005

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2005.

ARRIGHI 1998

Arrighi, Vanna: Niccolò Gaddi, in: Istituto della Enciclopedia Italiana (Hrsg.): Dizionario Biografico degli italiani, Rom 1998, Bd. 51, S.164-165.

AURIGEMMA 1995

Aurigemma, M. Giulia: Lettere di Federico Zuccari, in: Rivista dell`istituto nazionale d`archeologia e storia dell`arte, XVIII (1995), S. 207-246.

BÄTSCHMANN 1992

Bätschmann, Oskar: De lumine et colore: Der Maler Nicolas Poussin in seinen Bildern, in: Mathias Winner (Hrsg): Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim 1992, S.463-483.

BÄTSCHMANN 1997

Bätschmann, Marie Therese: Jacob Frey (1618-1752). Kupferstecher und Verleger in Rom, Bern 1997.

BAGLIONE 1642

Baglione, Giovanni: Le vite de pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 infino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Rom 1642.

BALDINUCCI 1808

Baldinucci, Filippo: Cominciamento e Progresso dell`Arte dell`intagliare in rame colle vite di molti de`più eccellenti Meastri della stessa professione, hrsg. v. Domenico Maria Manni, Mailand 1808 [Erstausgabe Florenz 1686].

BALDINUCCI (1845-47) 1974/1975

Baldinucci, Filippo: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, hrsg. v. Ferdinando Ranalli, Florenz 1845-47, Reproduzierte Neuauflage Florenz 1974-75.

BAO 1999

Bao, Yuheng: The concept of the relationship between painting and poetry, Lewiston-New York [u.a.] 1999.

BARASCH 1985

Barasch, Moshe: Theories of Art. From Plato to Winkelman, New York - London 1985.

BAROCCHI 1971

Barocchi, Paola (Hrsg.): Scritti d'Arte del Cinquecento, Bd. I, Mailand - Neapel 1971.

BAUS 2010

Baus, Lothar [Hrsg.]: Der stoische Weise – ein Materialist und >Über die Freiheit< von Cicero, Epiktet und einem unbekannten griechischen Stoiker, Homburg/Saar 2010.

BELL 1996

Bell, Janis Callen: Alberti, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, New York 1996, S. 550-551.

BELL/WILLETTE 2002

Bell, Janis/Willette, Thomas: Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome, Cambridge 2002.

BELLINI 1977

Bellini, Paolo: L'Opera incisa di Carlo Maratti, Ausstellungskat. Pavia, Museo Civico Castello Visconti, u.a. Pavia 1977.

BELLINI/WALLACE 1990

Bellini, Paolo/Wallace, Richard W.: Salvator Rosa, in: The illustrated Bartsch, Bd. 45 (Commentary), hrsg. v. Paolo Bellini und Richard W. Wallace, USA 1990, S. 335-424.

BELLORI 1685

Bellori, Giovan Pietro: Veterum Illustrium Philosophorum Poetarum Rhetorum et Oratorum Imagines. Ex vetustis Nummis, Gemmis, Hermis, Marmoribus, aliisque Antiquis Monumentis desumtae, Rom 1685.

BELLORI 1939

Bellori, Giovanni Pietro: Die Idee des Künstlers, Deutsche Übertragung, Geleitwort und Erläuterungen von Kurt Gerstenberg, Berlin 1939.

BELLORI 1968

Bellori, Giovan Pietro: Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino. Nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano [Nachdruck der Erstausgabe Rom 1695], Farnborough 1968.

BELLORI 1976

Bellori, Giovan Pietro: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, hrsg. v. Evelina Borea. Mit einer Einleitung von Giovanni Previtali, Turin 1976.

BERSHAD 1985

Bershad, David L.: The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratta and his wife Francesca, in: *Antologia di Belle Arti*, Nr. 25-26 (1985), S. 65-84.

BIERENS DE HAAN 1948

Bierens de Haan, J. C. B.: *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort*, Den Haag 1948.

BIONDO 1971

Biondo, Michelangelo: Della nobilissima pittura (Venedig 1549), in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Mailand-Neapel 1971, Bd. 1, S. 767-780.

BLUNT 1984

Blunt, Anthony: *Kunsttheorie in Italien. 1450-1600*, München 1984.

BOCKEN/BORSCHKE 2010

Bocken, Inigo/Borsche, Tilmann (Hrsg.): *Kann das Malen denken? – Philosophie und Malerei in der Renaissance*, München 2010.

BOHN 1988

Bohn, Babette: Bartolommeo Passarotti and Reproductive Etching in Sixteenth-Century Italy, in: *Print Quarterly*, Bd. V/Nr. 2 (1988), S. 114-127.

BONASONE 1983

Bonasone, Giulio, hrsg. v. Ministero per i beni culturali ambientali istituto nazionale per la Grafica-Calcografia, Rom 1983, Bd. II (d. i. Achille Bocchi: *Simbolicarum Quaestionum*, Bologna 1624 (Faksimile)).

BONFAIT 2014

Bonfait, Olivier: 'Ingegno divino' o beauté du génie? Bellori, Felebien e il 'super-artist' nel Seicento, in: Elisabeth Oy-Marra u.a. (Hrsg.): *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovanni Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2014, S. 105-125.

BOORSCH 1982

Boorsch, Suzanne (Hrsg.): *The illustrated Bartsch*, Bd. 29/15: *Italien Masters of the sixteenth century*, New York 1982.

BOYER 2000

Boyer, Jean-Claude: Bellori e i suoi amici francesi, in: *L'Idée du Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Bd. 1, Rom 2000, S. 51-54.

BOZZALATO 1973

Bozzalato, Giampiero: *Le incisioni di Salvator Rosa. Catalogo generale*, Padua 1973.

BRANDT 2000

Brandt, Reinhard: *Philosophie in Bildern*, Köln 2000.

BRAUN-ANDERSON 1984

Braun-Anderson, Mary E.: Artists` professional handbooks from the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Providence, Rhode Island 1984, S. 119-130.

BREDEKAMP 2005

Bredenkamp, Horst: Luchse, Bienen und Delphine: Galilei in Rom, in: Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II 1572-1676, hrsg.v. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Leipzig 2005, S. 449-461.

BROCKHAUS PHILOSOPHIE 2009

Der Brockhaus Philosophie: Ideen, Denker und Begriffe, Mannheim 2009.

BROWN 1978

Brown, Jonathan: Images and Idea in Seventeenth Century Spanish Painting, Princeton 1978.

BÜTTNER 1999

Büttner, Frank: Thesen zur Bedeutung der Druckgraphik in der italienischen Renaissance, in: Robert Stalla (Hrsg.): Druckgraphik. Funktion und Form. Vorträge beim Symposium zur Ausstellung >Es muss nicht immer Rembrandt sein - Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Institutes München< vom 2. bis 3. Juli 1999, München 2001, S. 9-15.

BURTON 2003

Burton, Robert: Die Anatomie der Schwermut. Aus dem Englischen & mit einem Essay von Ulrich Horstmann, Frankfurt a.M. 2003.

BURY 2001

Bury, Michael: The Print in Italy 1550-1620, London 2001.

CHAPMAN/HENRY/PLAZZOTTA 2004

Chapman, Hugo/Henry, Tom/Plazzotta, Carol (Hrsg.): Raphael from Urbino to Rome, London 2004.

CARDUCHO 1633

Vicente Carducho: Diálogos de la Pintura, Madrid 1633.

CAPRETTI 2010

Capretti, Elena: L`"affare Ghiselli" e lo scandalo della Porta Virtutis (1580-1581), in: Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d`artista, hrsg. v. Cristina Acidini und Elena Capretti, Ausstellungskat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 - 28. Februar 2010, S. 172-177.

CARTARI 1571

Cartari, Vincenzo: Imagini de i dei de gli Antichi, nelle quali si contengono gl`Idoli, riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli Antichi, Venedig 1571.

CARTARI 1976

Cartari, Vincenzo: Le imagini degli dei de gli antichi, New York-London 1976 [Nachdruck der Ausgabe Venedig 1571].

CARTARI 1996

Cartari, Vincenzo: Le imagini de i dei de gli antichi [Venedig 1556], herausgegeben von Giunetta Auzzas, Federica Martignano u.a., Vicenza 1996.

CAST 1981

Cast, David: The Calumny of Apelles, New Haven & London 1981.

CAVAZZINI 1989

Cavazzini, Patrizia: The Porta Virtutis and Federigo Zuccari's expulsion from the Papal States, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 25 (1989), S. 167-177.**CECCHI**

1998

Cecchi, Alessandro: Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze, in: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.): Case di Artisti in Toscana, Florenz 1998, S. 62-64.

CENNINI 2003

Cennini, Cennino: Il libro dell'arte, hrsg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003.

CESAREO 1892

Cesareo, G. A.: Poesie e lettere di Salvator Rosa, Neapel 1892, 2 Bde..

CHARPA 1999

Charpa, U.: Marcus Tullius Cicero, in: Großes Werklexikon der Philosophie, hrsg. v. Franco Volpi, Stuttgart 1999, Bd. 1, S. 298-304.

CIARDI 1971

Ciardi, Roberto P.: Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico, in: Storia dell'Arte, 12 (1971), S. 267-284.

CICERO 1995

Cicero, Marcus Tullius: Akademische Abhandlungen. Lucullus. Lateinisch-Deutsch. Mit einer Einleitung von Andreas Graeser und Christoph Schäublin, Hamburg 1995.

CIPRIANI 2000

Cipriani, Angela: Bellori ovvero l'Accademia, in: L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori hrsg. v. Anna Gramiccia/Federica Piantoni, Rom 2000, Bd. 2, S. 480-488.

CLAIR 2005

Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ausstellungskat. Staatliche Museen zu Berlin, Ostfildern-Ruit 2005.

CLARETTA 1885

Claretta, Gaudenzio: Relazioni d'insigni artisti e virtuosi in Roma col Duca di Carlo Emanuele II. di Savoia, in: Archivio della Società Romana di Storia Patria, 1885, S. 511-554.

COMPENDIO 1598

Compendio delle vite de filosofi antichi Greci, et Latini. Et delle Sentenze, & detti loto notabili, Tratte da Laertio, et da altri gravi autori. Nouvamente ridotte a più purgata lettione & de bellissime figure de Giosefo Salviati adorate, Venedig 1598.

CONSAGRA 1988

Consagra, Francesca: The Marketing of Pietro Testa's „Poetic inventions“, in: Elizabeth Cropper (Hrsg.): Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings, Philadelphia 1988, S. LXXXVII-CIV.

CONSAGRA 1992

Consagra, Francesca: The De Rossi family print publishing shop: a study in the history of the print industry in seventeenth-century Rome, Baltimore 1992.

CROPPER 1971

Cropper, Elizabeth: Bound Theory and blind Practice: Pietro Testa's Notes on Painting and the Liceo della Pittura, in: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes, 34 (1971), S. 262-296.

CROPPER 1974 a

Cropper, Elizabeth: *Disegno* as the Foundation of Art: Some drawings by Pietro Testa, in: The Burlington Magazine, 116 (1974), S. 376-385.

CROPPER 1974 b

Cropper, Elizabeth: Virtue's Wintry Reward: Pietro Testa's Etchings of the Seasons, in: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes, 37 (1974), S. 249-279.

CROPPER 1984

Cropper, Elizabeth: The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook, Princeton 1984.

CROPPER 1988 a

Cropper, Elizabeth: Pietro Testa, 1612-1650: The Exquisite Draughtsman from Lucca, in: Elizabeth Cropper (Hrsg.): Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings, Philadelphia 1988, S. XI-XXXVI.

CROPPER 1988 b

Cropper, Elizabeth (Hrsg.): Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings. Philadelphia 1988.

CROPPER 2000

Cropper, Elizabeth: L'Idea di Bellori, in: Evelina Borea und Carlo Gaspari (Hrsg.): L'Idea del Bello. Viaggio per Rom nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, Rom 2000, Bd. 1, S. 81-86.

CROPPER 2005

Cropper, Elizabeth: The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and theft in Seventeenth-Century Rome, New Haven - London 2005.

DAPRÀ 2008

Daprà, Brigitte: Autoritratto come filosofo, in: Silvana Cassani (Hrsg.): Salvator Rosa. Tra Mito e Magia, Ausstellungskat. Museo di Capodimonte 18. April - 29. Juni 2008, Neapel 2008, Kat. Nr. 2, S. 58-65.

DE GRAZIA BOHLIN 1980

De Grazia Bohlin, Diane (Hrsg.): The illustrated Bartsch, Bd. 39 /18: Italien masters of the sixteenth century, New York 1980.

DEITZ 2003

Deitz, Luc: Anthistenes, in: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen, hrsg. v. Bernd Lutz, Stuttgart-Weimar 2003, S. 24-25.

DEMIRSOY 2000

Demirsoy, Kamel: Disegno speculativo, armor divino ed arte: Das Ganymed-Fresko des römischen Palazzo Zuccaro im Lichte der thomastischen Kontemplationslehre, in: Tristan Weddigen (Hrsg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S. 43-116.

DEMONT 2005

Demont, Paul: Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ausstellungskat. Staatliche Museen zu Berlin, hrsg. v. Jean Clair, Ostfildern-Ruit 2005, S. 34-37.

DEMPSEY 1977

Dempsey, Charles: Annibale Carracci and the beginnings of baroque style, Glückstadt 1977.

DEMPSEY 2000

Dempsey, Charles: Annibale Carracci, in: L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori hrsg. v. Anna Gramiccia/Federica Piantoni, Bd. 2, Rom 2000, S. 199-211.

DESCARTES 1948

Descartes, Rene: Discours de la method pour bien conduire sa raison et chercher la verité dans les sciences, mit einem Vorwort von Karl Jaspers, französisch/deutsch, Mainz 1948.

DESWARTE 1996

Deswarte, Sylvie: Francisco de Holanda, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, Bd. 14, New-York 1996, S. 659-662.

UDIOGENES LAERTIUS 1545

Diogenes Laertius: Le vite degli illustri filosofi. Da'l Greco Idiomate ridutte ne la lingua d'Italia, Venedig 1545.

DIOGENES LAERTIUS 1566

Diogenes Laertius: De vita et moribus philosophorum libri X, Antwerpen 1566.

DIOGENES LAERTIUS 1921

Diogenes Laertius. Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Übersetzt und erläutert von Otto Apelt, Leipzig 1921.

DIOGENES LAERTIOS 1998

Diogenes Laertios: Leben und Lehre der Philosophen, aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Fritz Jürß, Stuttgart 1998.

DIOGENES LAERTIOS 2008

Diogenes Laertios: Leben und Lehren berühmter Philosophen. Griechisch-deutsche Ausgabe, hrsg. v. Rolf Nölle, Norderstedt 2008.

DI STEFANO 2004

Di Stefano, Elisabetta: Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento, Palermo 2004.

DRESDNER 2001

Dresdner, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. Mit einem Nachwort von Lothar Müller, Amsterdam-Dresden 2001.

EBERT-SCHIFFERER 2008

Ebert-Schifferer, Sybille: Il teatro filosofica delle vanità. Le iconografie di Salvator Rosa, in: Silvia Cassani (Hrsg.): Salvator Rosa. Tra Mito e Magia. Ausst. Kat. Museo Capodimonte, 18. April 2008-29 Juni 2008, Neapel 2008, S. 66-82.

EITELBERGER VON EDELBERG 1888

Eitelberger von Edelberg, R. (Hrsg.): Von der hochedlen Malerei. Tractat des Michel Angelo Biondo (Venedig 1549). Übersetzt und mit Einleitung und Notizen versehen von Albert Ilg, Wien 1888.

EMIGLIANI 2000

Emigliani, Andrea: Guido Reni, in: L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori hrsg. v. Anna Gramiccia/Federica Piantoni, Rom 2000, Bd. 2, S. 342-354.

EPIFANI 2010

Epifani, Mario: I ritratti di Filosofi antichi: nuove considerazioni intorno a Salvator Rosa e il soggetto ritrovato di un dipinto di Domenico Fetti, in: Salvator Rosa e il suo tempo, Rom 2010, S. 219-234.

ERLER 2007

Erler, Michael: Platon [=Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike, hrsg. v. Hellmut Flashar, Bd. 2/2], Basel 2007.

ESCHENBURG 2001

Eschenburg, Barbara: Pygmalions Werkstatt, Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, hrsg. v. Helmut Friedel [Ausstellungskat. München, Kunstbau, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 8. September-25. November 2001], Köln 2001.

ESFELD 2008

Esfeld, Michael: Cartesianismus, in: Metzler Lexikon Philosophie, hrsg.v. Peter Precht und Franz-Peter Burkard, Stuttgart-Weimar 2008, S. 88.

FERRARI 1986

Ferrari, Oreste: L'iconografia die filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia, in: Storia dell'Arte 57, (1986), S. 120-123.

FLASHAR 2004

Flashar, Hellmut: Aristoteles, in: Grundriss der Geschichte der Philosophie, Bd. 3. Die Philosophie der Antike. Ältere Akademie-Aristoteles-Peripatos, hrsg. v. Hellmut Flashar, Basel 2004, S. 298-303.

FUHRMANN 2005

Fuhrmann, Manfred: Nachwort, in: Aristoteles Poetik. Griechisch/deutsch. Übers. und hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2005, S. 144-178.

FREEDBERG 2002

Freedberg, David: The Eye of the Lynx. Galileo, his friends, and the beginning of modern natural history. Chicago, London 2002.

FREY 1997

Frey, Jakob: Autobiografie, Abschrift des Manuskriptes (1740-44), Zentralbibliothek Luzern, S. 6-7, in: Marie Therese Bächtli: Jakob Frey (1681-1752). Kupferstecher und Verleger in Rom, Bern 1997, Dokument 1, S. 102-103.

GADY 2001

Gady, Bénédicte: Nicolas Dorigny, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 29, München-Leipzig 2001, S. 72-74.

GARRAD 1980

Garrard, Mary D.: Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting, in: The Art Bulletin, LXII (1980), S. 97-112.

GAUS 1974

Gaus, Joachim: Ingenium und Ars. Das Ehepaarbildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Museninspiration, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 36 (1974), S. 199-228.

GAWLICK/GÖRLER 1994

Gawlick, Günter/Görler, Woldemar: Cicero, in: Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike, hrsg. v. Hellmut Flashar, Bd. 4, Basel 1994, S. 995-1168.

GHELLI 1934

Ghelli, Maria Elena: Il vicerè marchese del Carpio (1683-1687), in: Archivio storico per la province napoletane, 1933, S. 280-318, und 1934, S. 257-282.

GEIGER 2009

Geiger, Rolf: Die Schriftkritik, in: Platon-Handbuch. Leben – Werk - Wirkung, hrsg. v. Christoph Horn, Jörn Müller und Joachim Söder, Stuttgart u.a. 2009, S. 376-386.

GENUA 1990

Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto, hrsg.v. Il Ministerio per I Beni Culturali u.a., Ausstellungskat. Genua, Accademia Linguistica di Belle Arti, 27. Januar - 1. April 1990.

GERARDS-NELISSEN 1983

Gerards-Nelissen, Inemie: Federigo Zuccaro and the *Lament of Painting*, in: Simiolus. Netherlands Quarterly of the history of art, 13 (1983), S. 44-53.

GHIBERTI 1947

Ghiberti, Lorenzo: I Commentarii, hrsg. v. Ottavio Morisani, Neapel 1947.

GIUBBINI 1965

Giubbini, Guido: Saggio biobibliografico, in: Luigi Scaramuccia: Le finezze de`penelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scrota e diciplin de Genio di Raffaello di`Urbino, hrsg. v. Guido Giubbini, Mailand 1965, S. 7-15.

GOLAHNY 1980

Golahny, Amy E.: Kat. Nr. 101 (Nicolas Dorigny: Allegories of Art), in: Ulrich W. Heisinger/ Ann Percy (Hrsg.): A Scholar Collects, Philadelphia Museum of Art, 2. Oktober 1980 - 4. Januar 1981, S. 114-116.

GOLDSTEIN 1978

Goldstein, Carl: Art History without Names: A case study of the Roman Academy, in: The Art Quarterly, Bd. 1, 2 (1978), S. 1-16.

GOLDSTEIN 1996

Goldstein, Carl: Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers, New York 1996.

GOLDTHWAITE 2002

Goldthwaite, Richard A.: Artisans and the Economy in Sixteenth-Century Florence, New Haven - London 2002.

GRAESER/SCHÄUBLIN 1995

Graeser, Andreas/Schäublin, Christoph: Einleitung, in: Marcus Tullius Cicero: Akademische Abhandlungen. Lucullus, Hamburg 1995, S. IX-LXIV.

GREGORI 1998

Gregori, Mina: Federico Zuccari a Firenze: un punto di vista, in: Paragone, 17 (1998), S. 9-45.

GRELLE IUSCO 1996

Grelle Iusco, Anna (Hrsg.): Indice delle Stampe Intagliate in Rame a bulino, e in acqua forte. Esistenti nella stamparia di Lorenzo Filippo de' Rossi, Apresso Santa Maria della Pace IN ROMA, MDCCXXXV. Contributo alla storia di una Stamperia romana, Rom 1996.

GRIFFITHS 1992

Griffiths, Antony: On Some Albums of Etchings by Salvator Rosa, in: Print Quarterly, Bd. IX, Nr. 3 (September 1992), S. 251-260.

GRÜNDLER 2007

Gründler, Hana: Marcantonio Raimondi. Raffael im Mantel, in: Hain-Th. Schulze Altclappenberg / Michael Thimann u.a. (Hrsg.): Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit. Ausstellungskat. Kupferstichkabinett-Staatliche Museen zu Berlin, 23. November 2007 - 24. Februar 2008, Kat. Nr. 8, S. 72-73.

HÄNSEL 1991

Hänsel, Sylvaine: Der Spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst, Münster 1991.

HÄNSEL 1999

Hänsel, Sylvaine: Federico Zuccari, Benito Arias Montano und der >Lamento della Pittura<, in: Matthias Winner/Detlef Heikamp (Hrsg.): Der Maler Federico Zuccari: Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm [Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz, 23.-26. Februar 1993], München 1999, S. 147-157.

HANKINS 1990

Hankins, James: Plato in the Italian Renaissance, Bd. 1, Leiden-New York u.a. 1990.

HARTLEY 1992

Hartley, Craig: On Compiling an Album of Etchings by Salvator Rosa, in: Print Quarterly, Bd. IX, Nr. 3 (1992), S. 260-267.

HASKELL 1996

Haskell, Francis: Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock. Aus dem Englischen übersetzt von Alexander Sahn nach der Ausg. Yale 1980, Köln 1996.

HECHT 1997

Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997.

HEIKAMP 1957

Heikamp, Detlef: Vicende di Federico Zuccari, in: Rivista d'Arte 32 III, 7 (1957), S. 175-232.

HEIKAMP 1967 a

Heikamp, Detlef: Federico Zuccari a Firenze 1575-1579. I: La Cupola del Duomo. Il diario disegnato, in: Paragone, 18, n. 205 (1967), S. 44-68.

HEIKAMP 1967 b

Heikamp, Detlef: Federico Zuccari a Firenze, 1575-1579. II: Federico a Casa sua, in: Paragone, 18, n. 207 (1967), S. 3-34.

HEIKAMP 1996

Heikamp, Detlef: Le case di Federico Zuccari a Firenze, in: Dialoghi di Storia dell'Arte, n. 3 (1996), S. 3-32.

HEIKAMP 2009

Heikamp, Detlef: Federico scandalista, in: Innocente e calluniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista, hrsg. v. Cristina Acidini und Elena Capretti, Ausstellungskat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 - 28. Februar 2010, S. 46-77.

HEINRICH 2003

Heinrich, Peter: Mensch und freier Wille bei Luther und Erasmus, Nordhausen 2003.

HEISINGER/PERCY 1980

Heisinger, Ulrich W./Percy, Ann (Hrsg.): A scholar collects. Sections from the Anthony Morris Clark Bequest, Philadelphia 1980.

HELD 2001

Held, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten Acht Vorlesungen an der königlichen Akademie, Berlin 2001.

HERRMANN-FIORE 1979

Herrmann-Fiore, Kristina: Der Palazzo Zuccari als Haus eines römischen Patriziers, Künstlers und Akademikers, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 18 (1979), S. 37-112.

HESS 1995

Hess, Jacob: Vorwort/Einleitung, in: Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri. Nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Jacob Hess, Worms 1995, S. VII-XXXVII.

HESSLER 2002

Hessler, Christiane J.: Die Zeichenschule (Kat.-Nr. 123-125), in: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, hrsg. v. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Ausstellungskat. München, Haus der Kunst, 1. Februar - 5. Mai 2002 und Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 25. Mai - 25. August 2002, München 2002, S. 333-335.

HOLL 1971

Holl, Oskar: Philosophie, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, Freiburg 1971, Bd. 3, S. 428-429.

HOLLANDA 1899

Hollanda, Francisco de: Vier Gespräche über die Malerei. Geführt zu Rom 1538. Originaltext mit Übersetzung, Einleitung, Beilagen und Erläuterungen von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899.

HOLLSTEIN 1951

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Bd. VIII, hrsg. v. F.W. H. Hollstein, Amsterdam 1951.

HOLLSTEIN 1995

Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700, Bd. XL, hrsg. v. John Roger Paas, Rotterdam 1995.

HOOGWERFF 1913

Hoogwerff, G. J.: Bescheiden in Italie, Bd.II, 'S-Granvenhage 1913.

HORAZ 1972

Quintius Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer, Stuttgart 1972.

HORSTER 2003

Horster, Detlef: Aristoteles, in: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen, hrsg.v. Bernd Lutz, Stuttgart 2003, S. 34-39.

HORSTER 2008

Horster, Detlef: Dialog, in: Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen, hrsg. v. Peter Precht und Franz-Peter Burkhard, Stuttgart - Weimar 2008, S. 112-113.

HOSE 2003

Hose, Martin: Diogenes Laertios, in: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen, hrsg. v. Bernd Lutz, Stuttgart-Weimar 2003, S. 184-185.

IMRODE 2000

Imrode, Joseph: Künstlerische Theorie und religiöse Praxis im Römischen Frühbarock, in: Tristan Weddigen (Hrsg.): Federico Zuccari. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S. 123-135.

IRLE 1996

Irle, Klaus: Apelles, Zeuxis und Lysippos und die Malerei des Cinquecento, in: Antiquarische Gelehrsamkeit und Bildende Kunst. Die Gegenwart der Antike in der Renaissance, hrsg. v. Gunter Schweikhart, Köln 1996, S. 123-135.

JACOBS/RÜTTEN 1998

Jacobs, Stephanie/Rütten, Thomas: *Democritus ridens* – ein weinender Philosoph? Zur Tradition des Democritus melancholicus in der bildenden Kunst, in: Wolfenbütteler Beiträge. Aus den Schätzen der Herzog August Bibliothek, Bd. 11 (1998), S.73-143.

JEUTTER 2004

Jeutter, Ewald: Zur Problematik der Rembrandt-Rezeption im Werk des Genuesen Giovanni Benedetto Castiglione (Genua 1609-1664 Mantua). Eine Untersuchung zu seinem Stil und seinen Nachwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert, Weimar 2004.

JOCH 2003

Joch, Peter: Methode und Inhalt. Momente von künstlerischer Selbstreferenz im Werk von Nicolas Poussin, Hamburg 2003.

JONES 1989

Jones, P. M.: Federico Borromeo's Ambrosian Collection as a Teaching Facility for the Academy of Design, in: Academies of Art between Renaissance and Romanticism, hrsg. v. Anton W. A. Boschloo u.a., Den Haag 1989, S. 44-60.

JUNG 2003

Jung, Thomas: Epiktet, in: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen, hrsg.v. Bernd Lutz, Stuttgart-Weimar 2003, S. 201-203.

KEMP 1996

Kemp, Martin: Leonardo da Vinci, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, New York 1996, Bd. 19, S. 197.

KEMP 2008

Kemp, Martin: Leonardo, München 2008.

KEMP 1974

Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19 (1974), S. 219-240.

KEMP 1992

Kemp, Wolfgang: Teleologie der Malerei. Selbstportrait und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velázquez, in: Matthias Winner (Hrsg): Der Künstler über sich in seinem Werk, Weinheim 1992, S. 407-433.

KITSON 1996

Kitson, Michael: Claude Lorrain, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, Bd. 7, New York 1996, S. 389-403.

KLEMM 1992

Klemm, Elisabeth: Pietro (dell') Aquila, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 4, München-Leipzig 1992, S. 598.

KLIBANSKY/PANOFISKY/SAXL 1990

Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Aus dem Englischen übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. 1990.

KLIEMANN 1985

Kliemann, Julian: Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del modo figurativo vasariani, in: Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Florenz 1985, S. 73-82.

KÖHLER 2007

Köhler, Hartmut: Kunst der Satire – Satire der Kunst. Die literarischen Seitenhiebe des Malers Salvator Rosa, in: ...hoch gerühmt, fast vergessen, neu gesehen.... Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, hrsg. v. Walter Regel und Hartmut Köhler, Würzburg 2007, S. 145-162.

KÖRTE 1935

Körte, Werner: Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte, Leipzig 1935.

KOSCHATZKY 1963

Koschatzky, Walter: Einleitung (Zur geistesgeschichtlichen Position des Vincenzo Cartari), in: Vincenzo Cartari. Imagini delli Dei de gl'Antichi. Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, mit einer Einleitung von Walter Koschatzky, Graz 1963, S. VII-XIX.

KOSCHATZKY 1972

Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg 1972.

KRAUSS/UTHEMANN 1998

Krauss, Heinrich/Uthemann, Eva: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 1998.

KRAUTHEIMER 1985

Krautheimer, Richard: The Rome of Alexander VII, 1655-1667, Princeton 1985.

KRAUTHEIMER 1988

Krautheimer, Richard: Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien, in: Richard Krautheimer: Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln 1988, S. 277-298.

KRIS/KURZ 1934

Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler, Wien 1934.

KUBLER 1965

Kubler, George: Vicente Carducho's Allegories of Painting, in: The Art Bulletin, Bd. XLVII / 4 (1965), S. 439-445.

KURTH 2002

Kurth, Silke: Johann Jacob von Sandrart nach Joachim von Sandrart. Zeuxis malt die Jungfrauen von Kroton/Zeuxis und Parrhasius, in: Wettstreit der Künste. Malerei von Dürer

bis Daumier, hrsg. v. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Ausst. Kat. München, Haus der Kunst, 1. Februar - 5. Mai 2002, München 2002, Kat. Nr. 37, S. 229-230.

KUTSCHERA-WOBORSKY 1919

Kutschera-Woborsky, Oswald: Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst. Beilage der „Graphischen Künste“, 2/3 (1919), S. 9-34.

LADY MORGAN 1824

Lady Morgan: The Life and Times of Salvator Rosa, London 1824.

LASH 1996

Lash, Willem F.: Allegory of Art, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, New York 1996, Bd. 1, S. 662-664.

LANCIARINI 1893

Lanciarini, Vincenzo: Dei Pittori Taddeo e Federico Zuccari di S. Angelo in Vado, Jesi 1893.

LANGDON 2010

Helen Langdon (Hrsg.): Salvator Rosa (1615-1673). Bandits, Wilderness and Magic, Ausstellungskat. London, Dulwich Picture Gallery und Texas, The Kimbell Art Museum, 15. September 2010 – 27. März 2011.

LANGENSCHIEDTS GROSSWÖRTERBUCH LATEIN 1992

Langenscheidts Grosswörterbuch Lateinisch, Teil 1, Berlin-München-Wien-Zürich-New York 1992

LEE 1967

Lee, Rensselaer Wright: Ut pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting, New York 1967.

LEE 1996

Lee, Hansoon: Kunsttheorie in der Kunst. Studien zur Ikonografie von Minerva, Merkur und Apollo im 16. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1996.

LEEFLANG 2000

Leeflang, Huigen: Editorial, in: Cornelis Cort (The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, hrsg.v. Huigen Leeflang), Bd. 1, Rotterdam 2000, S.VII-VIII.

LEEFLANG/LUIJTEN 2003

Leeflang, Huigen/Luijten, Ger (Hrsg.): Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings, Amsterdam 2003.

LEINKAUF 2010

Leinkauf, Thomas: Ut Philosophia Pictura – Beobachtungen zum Verhältnis von Denken und Fiktion, in: Bocken, Inigo/Borsche, Tilmann (Hrsg.): Kann das Denken Malen? – Philosophie und Malerei in der Renaissance, München 2010, S. 45-69.

LEONARDO DA VINCI 1882

Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, herausgegeben und übersetzt von Heinrich Ludwig, Wien 1882.

LEONHARDT 1999

Leonhardt, Jürgen: Ciceros Kritik der Philosophenschulen, München 1999.

LEUSCHNER 1998

Leuschner, Eckhard: The Papal Printing Privilege, in: Print Quarterly, Bd. 15, Nr. 5 (1998), S. 359-370.

LEUSCHNER 2005

Leuschner, Eckhard: Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg 2005.

LOFANO 2010

Lofano, Francesco: <E Democrito caccia di Parnaso I poetic he sian savi>. Salvator Rosa e il tema del *Democritus cogitans* tra Tasso e Accetto, in: Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673, hrsg. v. Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon und Caterina Volpi, Rom 2010, S. 235-242.

LOMAZZO 1965

Lomazzo, Giovanni Paolo: Idea del Tempio della Pittura, Hildesheim 1965 [Nachdr. der Ausg. Mailand 1590].

LORETZ 1966

Loretz, Oswald: Galilei und der Irrtum der Inquisition. Naturwissenschaft – Wahrheit der Bibel – Kirche, o. O. 1966.

LUCARINI 2000

Lucarini, Laura: La Quadreria Buonvisi. Fonti e documenti per lo studio del collezionismo lucchese tra XVII e XIX secolo, in: Polittico, Studi della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, 1 (2000), S. 119-139.

LUCIAN 1855-1917

Lucians Werke. [=Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischer und römischer Klassiker, Bd. 35], Berlin – Stuttgart 1855-1917.

MACIOCE/DE NILE 2010

Macioce, Stefania/De Nile, Tania: Influssi nordici nelle Stregonerie di Salvator Rosa, in: Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673, hrsg. v. Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon und Caterina Volpi, Rom 2010, S. 139-158.

MAGNI 1992

Magni, B.: Cesare Aretusi, in: Ulrich Thieme/Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, München 1992 [Unveränderter Nachdruck der Originalausg. Leipzig 1907 und 1908], Bd. 2, S. 85.

MAHON 1947

Mahon, Denis: Studies in Seicento Art and Theory, London 1947.

MAHON 1962

Mahon, Denis: Poussiniana. Afterthoughts arising from the exhibition, Paris- New York-London 1962.

MAI/WETTENGL 2002

Mai, Ekkehard/Wettengl, Kurt (Hrsg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Ausstellungskat. München, Haus der Kunst, 1. Februar - 5. Mai 2002 sowie Köln, Wallraf-Richartz-Museum-Fondation Corboud, 25. Mai - 25. August 2002, Köln-München-Wolfratshausen 2002.

MALVASIA 1841

Malvasia, Carlo Cesare: Felsina Pittrice. Vite de`Pittori Bolognesi, Bologna 1841 [Erstausgabe Bologna 1678].

MALVASIA 1971

Malvasia, Carlo Cesare: Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi, hrsg. sowie mit einer Einleitung und Texten versehen von Marcella Brascaglia, Bologna 1971.

MANEGOLD 2004

Manegold, Cornelia: Wahrnehmung - Bild - Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsthistorischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo, Hildesheim - Zürich- New York 2004.

MANNOCCHI 1988

Mannocci, Lino: The Etchings of Claude Lorrain, New Haven - London 1988.

MARABOTTINI 1954

Marabottini, A.: Novità sul Lucchesimo (I. Il percorso artistico. II. Il >>Trattato di Pittura<< e i disegni), in: Commetari, Rivista di critica e Storia dell'arte, 5 (1954), S. 116-135.

MARCOLINO 1540

Marcolino, Francesco: Le Sorti. Intitolate Giardino di pensieri allo illustrissimo Signore Hercole Estense Duca di Ferrara, Venedig 1540.

MARIGLIANI 2009

Marigliani, Clemente: Il Grand Tour a Roma e dintorni, Anzio 2009.

MARINI 2009

Marini, Giorgio: Il pittore delle vera Intelligenza (Kat. Nr. 4.13), in: Cristina Acidini und Elena Capretti (Hrsg.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40-1609) e le vendette d'artista, Ausstellungskat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 - 28. Februar 2010, Florenz-Mailand 2009, S. 154-157.

MARX 2009

Marx, Barbara: Der Akademische Diskurs und die Strategien akademischer Institutionalisierung. Facetten einer Problemstellung, in: Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert, hrsg. v. Barbara Marx und Christoph Oliver Mayer, Frankfurt a. M. 2009, S. VII-XVII.

MASCARDI 1638

Mascardi, Agostino: Discorsi Morali di Agostino Mascardi sulla Tavola di Cebete, Venedig 1638.

MATTEOLI 1992

Matteoli, Anna: Alberti, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 2, München - Leipzig 1992, S. 67-76.

MENA MARQUES 1996

Mena Marqués, Manuela B.: Carlo Maratti [Maratta], in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, New York 1996, Bd. 20, S. 373-379.

MERZ 1995

Merz, Jörg Martin: Pietro Berettini (gen. Pietro da Cortona), in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 10, München Leipzig 1995, S. 1-8.

MERZ 1996

Merz, Jörg Martin: Pietro da Cortona, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, New York 1996, Bd. 7, S. 905-915.

MINTO 1953

Minto, Antonio: Le Vite dei pittori antichi di Carlo Roberto Dati e gli studi erudito-antiquari nel Seicento, Florenz 1953.

MISSIRINI 1823

Missirini, Melchior: Memorie per scrivere alla Storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova, Rom 1823.

MÖLLER/VOGEL 2007

Möller, Lenelotte/Vogel, Manuel (Hrsg.): Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus. Ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Prof. Dr. G.C. Wittstein, Wiesbaden 2007.

NASH 1961/1962

Nash, Ernest: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom, Tübingen 1961-1962.

NILGEN 1968

Nilgen, Ursula: Evangelisten, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, S. 696-714.

OERTEL 1963

Oertel, Robert: Die Vergänglichkeit der Künste. Ein Vanitas-Stilleben von Salvator Rosa, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, XIV (1963), S. 105-120.

OKAYAMA 1992

Okayama, Yassu: The Ripa Index. Personifications and their attributes in five editions of the Iconologia, Doornspijk 1992.

OLMSTEAD TONELLI 1984

Olmstead Tonelli, Laura: Academic practice in the sixteenth and seventeenth centuries, in: Children of Mercury. The education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, Providence/Rhode Island 1984, S. 96-107.

OLSEN 1961

Olsen, Harald: Italian Paintings and Sculpture in Denmark, Kopenhagen 1961.

OZZOLA 1908

Ozzola, Leandro: Vita e opera di Salvator Rosa. Pittore, Poeta, Incisore. Con poesie e documenti inediti, Strassburg 1908.

PACE 1996

Pace, Claire: Giovanni Pietro Bellori, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, New York 1996, Bd. 3, S. 673-675.

PACE/BELL 2002

Pace, Claire/Bell, Janis: The Allegorical engravings of Bellori's Lives, in: Art history in the age of Bellori: scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome, hrsg. v. Janis Bell/Thomas Willette, Cambridge 2002, S. 191-223.

PADRIGE 1999

Padrige, Loren: Federico Zuccari at caprarola, 1561 – 1569. The documentary and graphic evidence, in: Matthias Winner und Detlef Heikamp (Hrsg.): Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz, 23. -26. Februar 1993), München 1999, S. 159-184.

PALEOTTI 1961

Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle imagini sacre e profane, Bologna 1582, libro I, in: Paola Barocchi (Hrsg.). Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, Bari 1961, Bd. 2, S. 117-503.

PANOFSKY/SAXL 1923

Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Dürers „MELENCOLIA I“. Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig – Berlin 1923.

PANOFSKY 1930

Panofsky, Erwin: Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Berlin 1930.

PANOFSKY 1960

Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1960.

PANOFSKY 1962

Panofsky, Erwin: Artist, Scientist, Genius. Notes on the „Renaissance-Dämmerung“, in: The Renaissance. Six Essays, hrsg. v. Wallace Klippert Ferguson u. a., New York 1962, S. 123-166.

PAOLUCCI/MAETZKE 1988

Paolucci, A./Maetzke, A. M.: La Casa del Vasari in Arezzo, Florenz 1988.

PAPA 2005

Papa, Rodolfo: La „scienza della pittura“ di Leonardo. Analisi del „libro di Pittura“, Milano 2005.

PARSHALL 2006

Parshall, Peter: Antonio Lafreri's *Speculum Romanae Magnificentiae*, in: Print Quarterly, 23, 1 (2006), S. 3-28.

PASCOLI 1736

Pascoli, Lione: Vite de pittori, scultori, ed architetti moderni, Rom 1736.

PASSERI 1995

Passeri, Giovanni Battista: Die Künstlerbiographien. Nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Jacob Hess, 2 Bde., Worms 1995.

PASTOR 1959

Pastor, Ludwig Freiherr von: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges. Leo XI. und Paul V. (1605-1621) (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 12), Freiburg 1959.

PERCY 1971

Percy, Ann: Giovanni Benedetto Castiglione. Master Draughtsman of the Italian Baroque. Ausstellungskat. Philadelphia Museum of Art, 17. September - 28. November 1971.

PERRIG 1997

Perrig, Alexander: Alessandro Allori. Über die Regeln des Zeichnens (um 1565-1607), in: Ernst-Gerhard Güse/Alexander Perrig (Hrsg.): Zeichnungen aus der Toskana – Das Zeitalter Michelangelos, München New-York 1997, S. 279-285.

PETRIOLI TOFANI 1987

Petrioli Tofani, Annamaria (Hrsg.): Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario. Disegni esposti, Florenz 1987, 2 Bde..

PEVSNER 1940

Pevsner, Nicolaus: Academies of Art. Past and Present, Cambridge 1940.

PEVSNER 1973

Pevsner, Nicolaus: Academies of Art. Past and Present, with a new Preface by the Author, New York 1973.

PEVSNER 1986

Pevsner, Nicolaus: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

PFISTERER 1993

Pfisterer, Ulrich: Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris „L'idea de' pittori, scultori, et architetti“, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XXXVIII/1 (1993), S. 237-268.

PFISTERER 2002 a

Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002.

PFISTERER 2002 b

Pfisterer, Ulrich: Die Anfänge der Kunstliteratur von Petrarca bis Vasari, in: Die Kunstliteratur der Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2002, S. 11-54.

PFISTERER 2005

Pfisterer, Ulrich: Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance, in: Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 4), hrsg. v. Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 41-72.

PFISTERER 2007

Pfisterer, Ulrich: Agostino Musi, genannt Veneziano und Enea Vico. Akademie des Baccio Bandinelli, in: Hain-Th. Schulz Altclappenberg/Michael Thimann u.a.: Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit. Ausstellungskat. Kupferstichkabinett-Staatliche Museen zu Berlin, 23. November 2007 – 24. Februar 2008, Kat. Nr. 24-25, S.106-113.

PHILOSOPHIE 2009

Philosophie. Ideen, Denker und Begriffe, hrsg. v. der Lexikonredaktion des Verlages F. A. Brockhaus, Mannheim 2009.

PIETRANGELI 1974

Pietrangeli, Carlo: Origine e vicende dell'Accademia, in: L'Accademia Nazionale di San Luca, Rom 1974, S. 3-28.

PIGLER 1964

Pigler, Andor: Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst, in: Acta Historicae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae, 1 (1954), S. 215 – 235.

PIGLER 1974

Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 Bde., Budapest 1974.

PLATON 1971

Platon: Der Staat, hrsg. v. Gunther Eigler, Darmstadt 1971.

PLATON 1554

La Republica di Platone, tradotta dalla lingua greca nella toscana dell'eccellente phisico Pamphilo Fiorimbone da Fossebrone, Venedig 1554.

PLINIUS 1978

Plinii Secundi, C.: Naturalis Historiae, Lateinisch-Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Bd. 35, Düsseldorf u.a. 1978.

POESCHEL 2005

Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie, Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

POMMIER 2001

Pmmier, Edouard: Le prime immagini della "Pittura" nell'arte italiana del Rinascimento, in: L'intelligenza della Passione. Scritti per Andrea Emiliani, hrsg. v. Michaela Scolaro und Francesco P. Di Teodoro, Bologna 2001, S.463-477.

POPKIN 2003

Popkin, Richard H.: The History of Scepticism, From Savonerola to Bayle, Oxford 2003.

PRÉAUD 1983

Préaud, Maxime: <L'Académie des sciences et des beaux-arts>: le testament graphique de Sébastien Leclerc, in: Racar, X,1 (1983), S. 73-81.

PRÉAUD 1996

Préaud, Maxime: Sébastien Leclerc (i), in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, New-York 1996, Bd.19, S. 33-34.

PREVITALI 1976

Previtali, Giovanni: Introduzione, in: Giovan Pietro Bellori: Le Vite de`Pittori, Scultori e Architetti Moderni, hrsg. v. Evelina Borea, mit einer Einleitung von Giovanni Previtali, Turin 1976, S. IX-LX.

PRINZ 1975

Prinz, Wolfram: Das Motiv >Pallas Athena führt Pictura in den Kreis der septem artes liberales ein< und die sogenannte Cellini-Schale, in: Annalise Ohm und Horst Reber (Hrsg.): Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag, Hamburg 1975, S. 165-173.

PRINZ 1999

Prinz, Wolfram: Gli statuti dell`Accademia dell`arte del Disegno e dell`Accademia di S. Luca a Roma, in: Matthias Winner/Detlef Heikamp (Hrsg.): Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz, 23.-26. Februar 1993), München 1999, S. 295-299.

PROCES-VERBAUX DE L`ACADEMIE ROYALE 1878

Procès-verbaux de L`Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793, hrsg. v. Anatole de Montaiglon, Bd. 2 (1673-1688), Paris 1878.

QUANTE 2008

Quante, Michael: Dialektik, in: Metzler Lexikon Philosophie, hrsg. v. Peter Precht und Franz-Peter Burkard, Stuttgart-Weimar 2008, S. 109-112.

QUEDNAU 1979

Quednau, Rolf: Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII., Hildesheim 1979.

QUINTILIAN 1972

Quintilianus, Marcus Fabius: Institutionis oratoriae. Libri XII, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, Bd. 1, Darmstadt 1972.

RASH FABBRI 1970

Rash Fabbri, Nancy: Salvator Rosa's engravings for Carlo de Rossi and his Satire *Invidia*, in: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes, 33 (1970), S. 328-330.

RAUPP 1998

Raupp, Hans-Joachim: Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellung in der Graphik um 1600, in: Gunter Schweikhart (Hrsg.): Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance (Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, Bd. 2), Köln 1998, S. 177-190.

REGEL 2007 a

Regel, Walter: Natur und Landschaft im Leben und im Werk Salvator Rosas, in: Walter Regel / Hartmut Köhler (Hrsg.):hochgerühmt, fast vergessen, neu gesehen.... Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung. Würzburg 2007, S. 23-74.

REGEL 2007 b

Regel, Walter: Rosa, ein Mentor verkannter Talente?, Teil 1: Eine (erfundene?) Episode aus dem Leben des Künstlers, in: Walter Regel / Hartmut Köhler (Hrsg.): ...hochgerühmt, fast vergessen, neu gesehen.... Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, Würzburg 2007, S. 268-285.

REKERS 1972

Rekers, B.: Benito Arias Montano (1527-1598), Leiden 1972.

RICHTER 1880-83/1939

Richter, J.P.: The Literary Works of Leonardo da Vinci, London 1880-83 und 1939.

RINALDIS 1939

Rinaldis, Aldo de: Note liminari, in: Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Riccardi. Trascritte e annotate da Aldo de Rinaldis, Rom 1939, S. VII-LV.

RIPA 1625

Ripa, Cesare: Della novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino, ergänzt und hrsg. v. Giovanni Zarantino Castellini, Padua 1625.

RIPA 1986

Ripa, Cesare: Iconologia. Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli, Turin 1986 [Nachdruck der Ausg. Padua 1618], 2 Bde.

RIPA 2000

Ripa, Cesare: Iconologia overo discriptione di diverse imagini cavate dall'antichità, et di propria inventione. Mit einer Einleitung von Erna Mandowsky, Hildesheim – Zürich – New York 2000 [3. Nachdruck der Ausg. Rom 1603].

ROCCASECCA 2009

Roccasecca, Pietro: Teaching in the Studio of the "Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma" (1594-1636), in: The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590 - 1635, hrsg. v. Peter M. Lukehart, New Haven-London 2009, S. 123-159.

RÖTTGEN 1975

Röttgen, Herwarth: Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1585, in: Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst, Bd. XXVI (1975), S. 89-122.

ROECK 2013

Roeck, Bernd: Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst, Berlin 2013.

ROETTGEN 1999

Roettgen, Steffi: Der Maler als Principe. Realität, Hintergrund und Wirkung von Zuccaris akademischem Programm, in: Matthias Winner/Detlef Heikamp (Hrsg.): Der Maler

Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz, 23.-26. Februar 1993), München 1999, S. 301-315.

ROGGENKAMP 1996

Roggenkamp, Bernd: Die Töchter des „Disegno“: Zur Kanonisierung der drei bildenden Künste durch Giorgio Vasari, Münster 1996.

ROIO 2001

Roio, Nicosetta: Domenichino, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München-Leipzig 2001, Bd. 28, S. 383-388.

ROLET 2003

Rolet, Anne: Achille Bocchi's *Symbolicae Quaestiones*, in: *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, hrsg. v. Karl A. E. Enenkel und Arnoud S. Q. Visser, Turnhout 2003, S. 102-130.

ROMAN 1984

Roman, Cynthia E.: Academic Ideals of Art Education, in: Brown University/Department of Art (Hrsg.): *Children of Mercury. The education of artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Rhode Island 1984, S. 81-95.

ROSA 1939

Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Riccardi. Trascritte e annotate da Aldo de Rinaldis, Rom 1939.

ROSA 1770

Satire di Salvator Rosa, con le note d'Anton Maria Salvini, Amsterdam 1770.

ROSA 2003

Rosa, Salvator: Lettere, zusammengestellt von L. Festa, herausgegeben von Gian Giotto Borrelli, Neapel 2003.

ROSA 2007

Rosa, Salvator: Drei Satiren Rosas über die Künste. Deutsch von Hartmut Köhler, in: ...hoch gerühmt, fast vergessen, neu gesehen.... Der italienische Maler und Poet Salvator Rosa. Studien zur Neubewertung, hrsg. v. Walter Regel und Hartmut Köhler, Würzburg 2007, S. 203-222.

ROWORTH 1978

Roworth, Wendy Wassyng: „Pictor Succensor“. A Study of Salvator Rosa as Satirist, Cynic and Painter, New York- London 1978.

RUDOLPH 1978

Rudolph, Stella: The Toribio Illustrations and some considerations on engraving after Carlo Maratti, in: *Antologia di belle arti*, II, 1978, n. 7-8, S. 191-203.

RUDOLPH 2000

Rudolph, Stella: Carlo Maratti. L'Accademia di Pittura, in: L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel seicento con Giovan Pietro Bellori, hrsg. v. Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli u.a., Rom 2000, Bd. 2, S. 456-479.

RUDOLPH 2001

Rudolph, Stella: La direzione artistica di Carlo Maratti nella Roma di Clemente XI., in: Papa Albani e le Arti a Urbino e a Roma 1700-1721, Ausstellungskat. Urbino, 29. Juni - 30. September 2001 u.a., Venedig 2001, S. 59-64.

RUFFO 1916

Ruffo, V.: Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina, in: Bolletino d'Arte, X (1916), S. 284-320.

RUTGERS 1996

Rutgers, K. M.: Joannes Stradanus, in: Jane Turner (Hrsg.): The Dictionary of Art, Bd. 29, New York 1996, S. 740-742.

RUVOLDT 2004

Ruvoldt, Maria: The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of sex, sleep, and dreams, Cambridge 2004.

SAFARIK 1996

Safarik, Eduard A. (Hrsg.): Domenico Fetti 1588/89-1623, Mailand 1996.

SALERNO 1970

Salerno, Luigi: Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napolitano, Caroselli, Salvator Rosa e altri, in: Storia dell'Arte, 5 (1970), S. 34-65.

SALVAGNI 2009 a

Salvagni, Isabella: The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca sull'Esquilino to the Reconstruction of Santa Martina al Foro Romano, in: The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635, New Haven-London 2009, S. 69-121.

SALVAGNI 2009 b

Salvagni, Isabella: La sede dell'Accademia di San Luca al Foro Romano: dal primo nucleo seicentesco alle demolizioni degli anni Trenta del Novecento, Rom 2009.

SANDRART 1994

Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675-1680, In ursprünglicher Form neu gedruckt. Mit einer Einleitung von Christian Klemm, Bd. 1, Nördlingen 1994.

SATORI 1963

Satori, Claudio: Dizionario degli editori musicali italiani, Florenz 1963.

SAUERLÄNDER 2002

Sauerländer, Willibald: Der Maler als Philosoph. Nicolas Poussin., in: Willibald Sauerländer: Die Luft auf der Spitze des Pinsels. Kritische Spaziergänge durch Bildersäle. München – Wien 2002, S.49-53.

SAUSER 1970

Sauser, Ekkart: Fisch als Symbol in der christlichen Kunst, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Krischbaum, Bd. 2, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, S. 37-39.

SCARAMUCCIA 1965

Scaramuccia, Luigi: Le finzze de`penelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scrota e diciplin de Genio di Raffaello di`Urbino, hrsg. v. Guido Giubbini, Mailand 1965.

SCHAAR 1969

Schaar, Eckhardt: Die Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe, Ausstellungskat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1969.

SCHÄFER 1972

Schäfer, Eckart: Nachwort, in: Quintius Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer, Stuttgart 1972, S. 55-67.

SCHETTINI PIAZZA 2005

Schettini Piazza, Enrico: Kat. Nr. 301-304 (zur Accademia di Lincei (1603-1630)), in: Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II 1572-1676, hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Leipzig 2005, S. 468-471.

SCHLEIER 1973

Schleier, Reinhart: Tabula Cebetis oder >Spiegel des menschlichen Lebens / darin Tugend und untugend abgemalet ist<. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973.

SCHMIDT/SCHWENK 2010

Schmidt, Hans-Werner/Schwenk, Bernhart: Neo Rauch. Der Begleiter, Ausstellungskat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 18. April - 15. August 2010, Pinakothek der Moderne, München 20. April - 15. August 2010.

SCHMITT 2001

Schmitt, Abogast: Der Philosoph als Maler - der Maler als Philosoph. Zur Relevanz der platonischen Kunsttheorie, in: Homo Pictor (= Colloquium Rauricum Bd 7) Hrsg. v. Gottfried Boehm, München - Leipzig 2001, S. 32-54.

SCHMITT 1972

Schmitt, Charles B.: Cicero Scepticus. A study of the influence of the *Academia* in the Renaissance, Den Haag 1972.

SCHOLZ-HÄNSEL 1997

Scholz-Hänsel, Michael: Bartolomé Carducho, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 16, München-Leipzig 1997, S. 370-371.

SCHREIBER 1992

Schreiber, H.: Christoph Plantin, in: Hans Vollmer (Hrsg.): Thieme/Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 27, Leipzig 1992, S. 135-136.

SCHULZE ALTCLAPPENBERG/THIMANN 2007

Schulze Altclappenberg, Hain-Th./Thimann. Michael u.a (Hrsg.): Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit. Ausstellungskat. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 23. November 2007 - 24. Februar 2008, Kat. Nr. 8, S. 72-73.

SCOTT 1995

Scott, Jonathan: Salvator Rosa: his life and times, New Haven - London 1995.

SEELIG 1994

Seelig, Gero: Cornelis Cort. Allegorie der Malerei (IV.24), in: Alexander Dückers (Hrsg.): Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung, Berlin 1994, S. 185, Abb. IV.24.

SEILER 2012

Seiler, Peter: Giotto – das unerreichte Vorbild? Elemente antiker *imitatio auctorum*-Lehren in Cennino Cenninis *Libro dell'arte*, in: Ursula Rombach/Peter Seiler (Hrsg.): Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der frühen Neuzeit, Peterberg 2012, S. 44-86.

SELLINK 1994

Sellink, Manfred: Cornelis Cort. Accomplished plate-cutter from Horn in Holland, Ausstellungskat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1994.

SELLINK 1999

Sellink, Manfred: Cornelis Cort, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 21, München-Leipzig 1999, S. 341-344.

SELLINK 2000

Sellink, Manfred: Cornelis Cort (The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700; hrsg. v. Huigen Leeftang), 3 Bde., Rotterdam 2000.

SENECA 1969

Seneca, L. Annaeus: Über den Zorn, 2. Buch X. 5, in: L. Annaeus Seneca: Philosophische Schriften. Hrsg. v. Manfred Rosenbach, Bd. 1, Darmstadt 1969, S. 96-311.

SENECA 1971

Seneca, L. Annaeus: Über die Seelenruhe XV.2-3, in: L. Annaeus Seneca: Philosophische Schriften. Hrsg. v. Manfred Rosenbach, Bd. 2, Darmstadt 1971, S. 101-173.

SENECA 1984

Seneca, L. Annaeus: Ad Lucilium Epistulae Morales / An Lucilius Briefe über Ethik. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Manfred Rosenbach, in: L. Annaeus Seneca: Philosophische Schriften. Lateinisch und Deutsch, hrsg. v. Manfred Rosenbach, Bd. 3/4, Darmstadt 1984.

SERRA 1909

Serra, Luigi: Domenico Zampieri, detto il Domenichino, Rom 1909.

SMITH 1993

Smith, Gil R.: Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque, Cambridge 1993.

SÖDER 2008

Söder, Joachim: Akademie, in: Metzler Lexikon Philosophie, hrsg. v. Peter Precht und Franz-Peter Burkard, Stuttgart-Weimar 2008, S. 13.

SOLINAS/NICOLÒ 1988

Solinas, Francesco/Nicolò, Anna: Cassiano dal Pozzo and Pietro Testa: New Documents Concerning the *Museo cartaceo*, in: Elizabeth Cropper (Hrsg.): Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings, Philadelphia 1988, S. LXVI – LXXXVI.

SROWIG 2008

Srowig, Regina: Vorsokratiker, in: Metzler Lexikon Philosophie, hrsg. v. Peter Precht und Franz-Peter Burkhard, Stuttgart 2008, S. 664.

STEFANO 2007

Stefano, Elisabetta di: Bello e Idea nell'estetica del Seicento, Palermo 2007.

STEINMETZ 1994

Steinmetz, Peter: Die Stoa, in: Grundriss der Geschichte der Philosophie, Bd. 4: Die Hellenistische Philosophie, hrsg. v. Hellmut Flashar, Basel 1994, S. 495-716.

STRAUSS 1980

Strauss, Walter L. (Hrsg): The illustrated Bartsch, Bd. 10/1, Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer, New York 1980.

STREFFER 2012

Streffler, Walther: Michelangelos offenbare Geheimnisse. Das Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Stuttgart 2012.

STUKENBROCK 2002

Stukenbrock, Christiane: Apelles und Zeuxis, in: Wettstreit der Künste. Malerei von Dürer bis Daumier, hrsg. v. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Ausst. Kat. München, Haus der Kunst, 1. Februar - 5. Mai 2002, München 2002, S. 206.

STUMPFHAUS 2007

Stumpfhaus, Bernhard: Modus-Affekt-Allegorie bei Nicolas Poussin. Emotionen in der Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2007.

STOICHITA 1998

Stoichita, Victor I.: Das selbstbewußte Bild. Der Ursprung der Metamalerei, München 1998.

SUFFIELD 1996

Suffield, Laura: Christoph Plantin, in: Jane Turner (Hrsg.): The Dictionary of Art, Bd. 25, New York - London 1996, S. 17-18.

SUTHERLAND HARRIS 1977

Sutherland Harris, Ann: Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue, Oxford 1977.

SUTHERLAND HARRIS 2000

Sutherland Harris, Ann: Andrea Sacchi, in: L'Idée du Beau. Voyage à Rome au XVIIe siècle avec Giovan Pietro Bellori hrsg. v. Anna Gramiccia/Federica Piantoni, Bd. 2, Rom 2000, S. 442-455.

TANTILLO 2000

Tantillo, Alma Maria: Domenichino, in: L'Idée du Beau. Voyage à Rome au XVIIe siècle avec Giovan Pietro Bellori hrsg. v. Anna Gramiccia/Federica Piantoni, Bd. 2, Rom 2000, S. 321-341.

TAVOLA DI CEBETE 1982

Tavola di Cebete. Testo, traduzione, introduzione e commento di Domenico Pesce, gr. / it. Ausgabe, Brescia 1982.

TESTA MS 1984

Testa, Pietro: Manuskript (MS), in: Elizabeth Cropper: The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook, Princeton 1984, S. 189-271.

TESTELIN 1696

Testelin, Henri: Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en tables de preceptes, avec plusieurs discours academiques ou conférences tenues à l'Académie royale desdits arts en presence de M. Colbert, Paris 1696.

TESTELIN 1688

Testelin, Henri: The sentiments of the most excellent painters. Concerning the Practice of Painting. Collected and Composed in Tables of Precepts, London 1688.

THE HISTORY OF THE ACCADEMIA DI SAN LUCA 1590/1635

The history of the Accademia di San Luca, c. 1590-1635. Documents from the Archivio di Stato di Roma (www.nga.gov/casva/accademia).

VALERIANO 2005

Valeriano, Giovanni Pierio: Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii. Mit einem Nachwort von Dietmar Peil, [Nachdruck der Auflage Basel 1556], Hildesheim-Zürich-New York 2005.

VOLPI 1996

Volpi, Caterina: Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari, Rom 1996.

VOLPI 1998

Volpi, Caterina: Salvator Rosa e Carlo De Rossi, in: Storia dell'Arte, Bd. 93/94 (1998), S. 356-373.

VOLPI 2004

Volpi, Caterina: La Favola moralizzata nella roma della Controriforma: Pirro Ligorio e Federico Zuccari, trea riflessione teoriche e pratica artistica, in: Stori dell'Arte, 109 (2004), S. 131-160.

VOLPI 2008 a

Volpi, Caterina: La selva dei filosofi, in: Silvana Cassani (Hrsg): Salvator Rosa. Tra Mito e Magia, Ausstellungskat. Museo di Capodimonte 18. April – 29. Juni 2008, Neapel 2008, Kat Nr. 14. S. 120-121.

VOLPI 2008 b

Volpi, Caterina: Filosofo nel dipingere: Salvator Rosa tra roma e Firenze (1639-1659), in: Silvana Cassani (Hrsg): Salvator Rosa. Tra Mito e Magia, Ausstellungskat. Museo di Capodimonte 18. April - 29. Juni 2008, Neapel 2008, S. 28-46.

VOLPI 2008 c

Volpi, Caterina: La Menzogna (Poeta antico), in: Silvana Cassani (Hrsg): Salvator Rosa. Tra Mito e Magia, Ausstellungskat. Museo di Capodimonte 18. April – 29. Juni 2008, Neapel 2008, S. 106-107.

VOLPI 2010

Volpi, Caterina: The great theatre of the world. Salvator Rosa and the Academies, in: Salvator Rosa (1615-1673). Bandits, Wilderness and Magic, hrsg. v. Helen Langdon, Ausstellungskat. Dulwich Picture Gallery, London und The Kimbell Art Museum, Texas, 15. September 2010-27. März 2011, S. 51-73.

VOSS 1920

Voss, Hermann: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, 2. Bde., Berlin 1920.

WALDMANN 1997

Waldmann, Susann: Vicente Carducho, in: Sauer. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 16, München-Leipzig 1997, S. 371-373.

WALLACE 1965

Wallace, Richard W.: The Genius of Salvator Rosa, in: The Art Bulletin, 47 (1965), S. 471-480.

WALLACE 1968

Wallace, Richard W.: Salvator Rosa's *Democritus* and *L'Umana Fragilità*, in: The Art Bulletin, 50 (1968), S. 21-32.

WALLACE 1979

Wallace, Richard W.: The etchings of Salvator Rosa, Princeton 1979.

WALLACE/BELLINI 1990

Wallace, Richard W./Bellini, Paolo (Hrsg.): Italien Masters of the seventeenth century. The illustrated Bartsch, Bd. 45, Commentary, New York 1990.

WARNER 1985

Warner, Marina: Monuments and Maidens. The Allegory of the Femal Form, London 1985.

WARNCKE 1987

Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987.

WAZBINSKI 1977

Ważbiński, Zygmunt: Artisti e Pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del Topos 'Cane Abbaiente', in: Paragone, Arte, XXVIII/327 (1977), S. 3-24.

WAZBINSKI 1987

Ważbiński, Zygmunt: L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Institutione, 2 Bde., Florenz 1987.

WAZBINSKI 1990

Ważbiński, Zygmunt: Los Diálogos de la Pintura de Vicente Carducho: El Manifiesto del Academicismo Español y su Origen, in: Archivo Español de Arte, 251 (1990), S. 435-447.

WEDDIGEN 2000 a

Weddigen, Tristan: Vorwort, in: Tristan Weddigen (Hrsg.): Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S. 7-15.

WEDDIGEN 2000 b

Weddigen, Tristan: Federico Zuccaro. Zwischen Michelangelo und Raffael: Kunstideal und Bildkult zur Zeit Gregors XIII., in: Tristan Weddigen (Hrsg.): Der Maler Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform, Basel 2000, S. 195-268.

WEDDIGEN 2003

Weddigen, Tristan: Italienreise als Tugendweg. Hendrick Goltzius' *Tabula Cebetis*, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Bd. 54, 2003 (2004), S. 90-134.

WEIBEL 1999

Weibel, Christiane: Graphische Bildzyklen im Kontext universaler Weltsicht. Überlegungen zur instruktiven Funktion allegorischer Bilderfolgen in der niederländischen Graphik des 16. Jahrhunderts am Beispiel von Cornelis Corts Folge der >Sieben Freien Künste<, in: Robert Stalla (Hrsg.): Druckgraphik. Funktion und Form. Vorträge beim Symposium zur Ausstellung >Es muss nicht immer Rembrandt sein – Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Institutes München<, 2. - 3. Juli 1999, S. 57-66.

WEIGERT 1954

Weigert, Roger-Armand: Inventaire du Fonds Francais. Graveurs du XVII. siècle (Bibliothèque Nationale. Département des Estampes), Paris 1954.

WEISBACH 1928

Weisbach, Werner: Der sogenannte Geograph von Velazques und die Darstellungen des Demokrit und Heraklit, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 49 (1928), S. 141-158.

WENDLER 2005

Wendler, Reinhard: Kat. Nr. 296-299, in: Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II 1572-1676, hrsg. v. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Leipzig 2005, S. 465-467.

WERNER 1977

Werner, Gerlind: Ripa's Iconologia. Quellen-Methoden-Ziele, Utrecht 1977.

WICHMANN 2003

Wichmann, Thomas: Rene Descartes, in: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen, hrsg. v. Bernd Lutz, Stuttgart-Weimar 2003, S. 172-176.

WIDERKEHR/LEEFLANG 2007

Widerkehr, Léna/Leeflang, Hiugen: The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700, Jacob Matham, Bd. 17, Teil II, Ouderkerk aan den IJssel 2007.

WILLIAMS 1997

Williams, Robert: Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne, Cambridge 1997.

WIND 1937/1938

Wind, E.: The christian Democritus, in: Journal of The Warburg Institute, 1 (1937/38), S. 180-182.

WINE 1996

Wine, Humphrey: Academy, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, New York 1996, Bd. 1, S. 101-108.

WINNER 1957

Winner, Matthias: Die Quellen der Pictura-Allegorien in den gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts in Antwerpen, Diss., Stettin 1957.

WINNER 1962

Winner, Matthias: Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets >Allégorie réelle< und der Tradition, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 4 (1962), S. 150-185.

WINNER 1983

Winner, Matthias: Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 20 (1983), S. 417-451.

WINNER 1992 a

Winner, Matthias (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk, (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989), Weinheim 1992.

WINNER 1992 b

Winner, Matthias: „... una certa idea“. Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung, in: Matthias Winner (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk, (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989), Weinheim 1992, S. 511-570.

WINNER 1993

Winner, Matthias: Gottlieb Schicks >Eva< und der >edle Contour<, in: Zeichen-Malen-Bilden. Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830, hrsg.v. Christian Holst, Stuttgart 1993, Bd. 2, S. 268-287.

WINNER 1999

Winner, Matthias: Triumph der Malerei von Federico Zuccari, in: Matthias Winner / Detlef Heikamp (Hrsg.): Der Maler Federico Zuccari. Ein Römischer Virtuoso von europäischem Ruhm (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz, 23.-26. Februar 1993), München 1999, S. 125-145.

WITTKOWER 1965

Wittkower, Rudolf und Margot: Künstler als Außenseiter der Gesellschaft. Aus dem Englischen übertragen von Georg Kauffmann, Stuttgart 1965.

WITTKOWER 1980

Wittkower, Rudolf: Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750, Middlesex / England 1980.

WITTKOWER 1984

Wittkower, Rudolf: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984.

WOODS-MARSDEN 1998

Woods-Marsden, Joanna: Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist, New Haven – London 1998.

ZACHER 2003

Zacher, Klaus Dieter: Demokrit, in: Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen, hrsg. v. Bernd Lutz, Stuttgart 2003, S.165-166.

ZAHLE 1937

Zahle, Erik: Tilvaekst af Italianesk Barok, in: Kunstmuseets Aarskrift, XXIV, 1937, S. 145-155.

ZIEGENFUSS 1949

Ziegenfuss, Werner: Philosophen-Lexikon. Handwörterbuch der Philosophie nach Personen, unter Mitwirkung von Gertrud Jung, Bd. 1, Berlin 1949.

ZIMMERMANN 1991

Zimmermann, Hans Joachim: Der akademische Affe: Die Geschichte einer Allegorie aus Cesare Ripas >Iconologia<, Wiesbaden 1991.

ZÖLLNER 1996

Zöllner, Frank: Leon Battista Albertis >De pictura<. Die kunsttheoretische Legitimierung von Affektübertragung und Kunstgenuss, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminares der Universität Zürich, 1997, S. 23-39.

ZUCCARO 1661

Zuccaro, Federico: L'idea de' pittori, scultori, et architetti. Devisa in due libri (Turin 1607), in: Detlef Heikamp (Hrsg.): Scritti d'arte di Federico Zuccari, Florenz 1961, S. 133-311.